

Н. А. Дмитриева
Н. А. Виноградова

Искусство Древнего мира

Д

Н. А. Дмитриева
Н. А. Виноградова

Искусство Древнего мира

Н. А. Дмитриева
Н. А. Виноградова

Искусство Древнего мира

Москва
«Детская литература»
1989

ББК 85
Д53

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Обложка Б. Белова

Шрифтовое оформление
и макет Н. Дроновой

Д $\frac{4802050000—085}{М101(03)\text{-}89}$ Без объявл.

ISBN 5—08—001979—6

Содержание



Первобытное искусство

Палеолит и неолит

Поиски начала — едва ли не самые трудные поиски, в которые пускается пытливый человеческий ум. Любое явление когда-то и где-то началось, зародилось, возникло — это кажется нам очевидным. Но, шаг за шагом добираясь до его истоков, исследователь находит бесконечную цепь превращений, переходов из одного состояния в другое. Оказывается, что всякое начало относительно, оно само является следствием долгого предшествующего развития, звеном бесконечной эволюции. Не только происхождение жизни на земле и человеческого рода не мыслится как единовременный акт «творения» или появления, но и происхождение собственно человеческих институтов, таких, как семья, собственность, государство,— также итог длительного процесса, звено в цепи превращений.

То же можно сказать и об искусстве. Когда, где и почему оно «началось» — точный и простой ответ невозможен. Оно не началось в строго определенный исторический момент — оно постепенно вырастало из неискусства, формировалось и видоизменялось вместе с создающим его человеком.

В изучении его древнейших форм историки изобразительного искусства находятся в более благоприятном положении, чем историки искусства слова, музыки и театра. Последние могут судить о первобытных песнях и зрелищах только по косвенным данным по аналогии с творчеством ныне живущих народов, задержавшихся вплоть до 19 и даже 20 века на стадии первобытнообщинного строя. Эти аналогии приблизительны: каким бы ни был архаическим общественный строй народов, оттесненных с магистрального пути истории, все же протекшие тысячелетия не могли оставаться для них неподвижным временем без развития. Время само есть движение и развитие. И современное (то есть относящееся к последним двум столетиям) искусство коренных австралийцев или африканцев все же совсем иное, чем у людей каменного века. Это можно сказать с уверенностью, потому что вещественные, изобразительные памятники доисторических эпох сохранились.

Еще в начале прошлого столетия их совсем не знали. Примерно с середины 19 века началась серия открытий, ставших возможными благодаря развитию научной археологии. Чуть не во всех концах земли были обнаружены и раскрыты очаги материальной культуры незапамятных времен: стоянки пещерного человека, его каменные и костяные орудия труда и охоты — копья, палицы, дротики, рубила, иглы, скребки. И во многих стоянках найдены предметы, которые мы не можем назвать иначе как художественными произведениями. Силуэты зверей, узоры и загадочные знаки, вырезанные на кусках оленьих рогов, на костяных пластинках и каменных плитах. Странные человеческие фигурки из камня и кости. Большие скульптуры животных. Рисунки, резьба и рельефы на скалах.

В потайных скалистых пещерах, куда археологи проникали с трудом, ощупью, иногда вплавь — через подземные реки, им случалось обнаруживать целые «музеи» первобытной живописи и скульптуры. Каменные изваяния срастаются там с массивом скалы: какой-нибудь выступ скалы, уже отчасти напоминающий тело зверя, его голову или хребет, обтесан и доведен до полного сходства с кабаном или медведем. Есть и скульптуры из глины, причем на них запечатлелись следы ударов копьем. В пещере Монтеспан (во Франции) открыли «израненную» глиняную фигуру медведя без головы; у ног этой статуи лежал череп настоящего медведя. Очевидно, к ней приставляли окровавленную голову убитого зверя. На стенах и потолках пещер — многочисленные изображения, большие и маленькие, частью вырезанные, а частью исполненные минеральными красками. Это тоже почти сплошь изображения животных: олени, бизоны, кабаны, дикие кони; среди них и такие, которые ныне на земле уже не водятся,— длинношерстые мамонты, саблезубые тигры. Лишь изредка попадаются абрисы человеческих фигур и голов, вернее, ритуальных масок. Только позднее, уже в эпоху неолита (нового каменного века), стали изображать сцены из жизни первобытного племени — охоту, сражения, пляски и какие-то малопонятные обряды. Такие композиции приблизительно датируются (большой точности здесь быть не может) 6—4-м тыс. до н. э. А самые ранние изображения, где преобладают «портреты» зверей, относятся к верхнему палеолиту (древнему каменному веку), то есть были созданы 40—20 тысяч лет тому назад.

Подобные памятники не сконцентрированы где-нибудь в одном месте, а широко разбросаны по лицу

нашей планеты. Их находили в Испании (знаменитые пещеры Альтамиры, которые один исследователь шутя назвал «первобытной Сикстинской капеллой»), во Франции (пещеры фон де Гом, Монтеспан и др.), в Сибири, на Дону (Костенки), в Италии, Англии, Германии, в Алжире. Вплоть до недавно открытых и произведших сенсацию во всем мире гигантских многоцветных росписей горного плато Тассили в Сахаре, среди песков пустыни. Можно думать, что еще много находок предстоит впереди.

По данным современной науки, человек верхнего палеолита являл собой homo sapiens — то есть по своей физической конституции был вполне подобен современному человеку. Он владел членораздельной речью и умел выделывать довольно сложные орудия из камня, кости, дерева и рога. Родовые коллективы жили охотой на крупного зверя. Роды начинали объединяться в племена, где возникал матриархальный уклад.

Казалось бы, у этого примитивного человеческого общества, которое даже еще не возделывало землю и не приручало животных, не должно бы быть никакого искусства. Между тем оно было — доказательство налицо. Значит, искусство — один из самых древних атрибутов человеческого существования. Оно старше, чем государство и собственность, старше всех тех сложных взаимоотношений и чувств, в том числе чувства личности, индивидуальности, которые складывались позже, в развитом и расчлененном человеческом коллективе; оно старше земледелия, скотоводства и обработки металлов. Но тогда это искусство было, вероятно, до крайности примитивным? Не видя его и рассуждая отвлеченно, мы могли бы предположить, что это были беспомощные каракули, вроде каракулей двухлетнего ребенка. Так ли это на самом деле?

Вот рисунок на потолке Альтамирской пещеры — одно из изображений бизона. Он относится к так называемому мадленскому периоду, то есть к концу эпохи верхнего палеолита, ему не менее 20 тысяч лет. Экономными, смелыми, уверенными штрихами, в сочетании с большими пятнами краски, передана монолитная, мощная фигура зверя, с удивительно точным ощущением его анатомии и пропорций. Изображение не только контурное, но и объемное: как осязателен крутой хребет бизона и все выпуклости его массивного тела! Рисунок полон жизни, в нем чувствуется трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущается готовность зверя ринуться вперед, наклонив голову, выставив рога и исподлобья



Раненый бизон.
Живопись в Альтамирской пещере.
Верхний палеолит.

глядя налитыми кровью глазами. Рисующий, вероятно, живо воссоздавал в своем воображении тяжелый бег бизона сквозь чащу, его бешеный рев и воинственные крики преследующей его толпы охотников.

Нет, это не элементарный рисунок. Его «реалистическому мастерству» мог бы позавидовать современный художник-анималист.

Предположение о «детских каракулях» первобытного человека решительно не подтверждается. В конце концов, это не должно нас удивлять. Ведь в пределах своего образа жизни, своих занятий, своего кругозора первобытный человек должен был быть великим мастером — иначе как бы он смог выстоять в условиях жесточайшей борьбы за существование, окруженный враждебными силами природы, слабый, без когтей и клыков, почти безоружный? Некоторые способности, именно те, которые нужны были ему в борьбе за жизнь, должны были развиться у него до самого изощренного умения. О тысячах вещей, сейчас доступных любому ребенку, он не имел никакого представления, тысячи способностей были у него совершенно не развиты, зато те, которые были тогда жизненно необходимы, развиты намного лучше, чем у современного цивилизованного человека. Разве современный человек смог бы охотиться на свирепого носорога или мамонта с помощью кремневого копья? Разве современный человек обладает таким знанием, таким чутьем лесной, дикой, звериной жизни, такой ориентацией среди шорохов, следов, запахов леса?

Навыками, жизненно необходимыми человеку каменного века, были и навыки ручного труда — искусных манипуляций руки. Если присмотреться к орудиям труда пещерного жителя, хотя бы к его костяным иглам, то видно, какая это была утонченная и искусная работа: голыми руками, с помощью кремневых скребков, выточить тонкую, крепкую заостренную иглу, да еще проделать в ней ушко.

Рука такого мастера была уже поистине мудрой: она прошла великую школу труда.

Необходима была и острая наблюдательность, развитая, правда, в узком, определенном направлении,— во всем, что касалось повадок зверя. Зверь был источником жизни, средоточием помыслов, врагом и другом, жертвой и божеством.

Искусность руки и меткость глаза дали возможность создавать великолепные, мастерские изображения. Но сказать, что они ни в каком отношении не примитивны, было бы тоже неверно. Примитивность сказывается, например, в отсутствии чувства общей композиции, согласованности. На потолке Альтамирской пещеры нарисовано около двух десятков бизонов, лошадей и кабанов; каждое изображение в отдельности превосходно, но как они расположены? В их соотношении между собой царит беспорядок и хаос: некоторые нарисованы вверх ногами, многие накладываются одно на другое. И никакого намека на



Изображения бизонов на потолке Альтамирской пещеры. *Верхний палеолит.*

«среду», «обстановку». Тут действительно возможна какая-то аналогия с рисунками маленького ребенка, которые он наносит вкривь и вкось и не пытается согласовать их с форматом листа. Видимо, само мышление первобытного человека, очень натренированное в одном отношении, беспомощно и примитивно в другом — в осознании связей. Он пристально вглядывается в отдельные явления, но не понимает их причинных связей и взаимозависимостей. А если не понимает, то и не видит, поэтому его композиционный дар еще в зачатке. Но главным образом примитивность сознания



Женская статуэтка
из Виллендорфа.
Верхний палеолит.

первобытного «художника» проявляется в чрезвычайной ограниченности сферы его внимания. Он изображает только животных, и то только тех, на которых он охотится (или которые охотятся на него самого), то есть лишь то, с чем непосредственно связана его борьба за жизнь. А как он изображает самого себя?

В искусстве палеолита изображений человека сравнительно мало. Но все-таки они встречаются. В самых различных местах земли найдены статуэтки женщин — «палеолитические Венеры», как их шутя называют. И в этих произведениях нам тоже бросается в глаза одновременно и мастерство и примитивность, только на этот раз примитивность очевиднее. Мастерство — в том, как цельно и сильно почувствована пластика объемов тела: в этом смысле фигурки выразительны и, при своих малых размерах, даже монументальны. Но в них нет проблеска духовности. Нет даже лица — лицо не интересовало, вероятно, просто не осознавалось как предмет, достойный изображения. «Палеолитическая Венера» с ее вздутым животом, громадными мешками грудей — сосуд плодородия, и ничего сверх этого. Она более животна, чем сами животные, как они изображаются в искусстве палеолита. Любопытный парадокс этого искусства: отношение к человеку — преимущественно животное, в отношении к зверю — больше человечности. В изображении зверей уже заметно, как сквозь глубокую кору инстинктивных, элементарных чувств просвечивали и прорывались «разумные» эмоции существ, начинавших мыслить и чувствовать по-человечески. Тут не просто отношение к зверю как к добыче, источнику питания,—тут восхищение его силой, восторг перед ним, почтение к нему как покровителю рода и существу высшему. А как многозначительна, например, такая «жанровая» сцена, начертанная на скале в Алжире: слониха хоботом загораживает своего слоненка от нападения львицы. Здесь уже сочувствие, сопереживание, какая-то эмоциональная просветленность взгляда. Человек формировал свой духовный мир через познание и наблюдение внешней природы, мира зверей, который он тогда понимал лучше, осознавал яснее, чем самого себя.

Но все же чем он руководствовался, создавая все эти произведения, иногда очень трудоемкие? Почему он тратил на них время и труд? Возможность их для нас объяснима, но в чем была их необходимость для самого человека?

Очевидно, это была необходимость в познании, в освоении мира. Она толкала человека к определенным действиям, которые он сам для себя объяснял как-то иначе и, конечно, фантастично, потому что и все его представления о причинных связях были достаточно фантастическими. И познание, и упражнение в охоте (вспомним глиняного медведя, пронзенного копьями) были для первобытных людей магическим актом, священным



Женщины с детьми. Фрагмент наскальной росписи в Тассили. *Неолит.*

и вместе с тем вполне утилитарным. Даже именно потому священным, что они верили в его немедленный практический результат, в его прямое действенное влияние. Убивая глиняного зверя, верили, что таким способом овладеют его живым «двойником». Надевая на себя звериные маски и исполняя «танец буйволов», считали, что это послужит призывом и привле-

чет буйволов в их края. Изображая лошадь с отвисшим животом и налитыми сосцами, надеялись повлиять на плодородие лошадей.

Это еще не было собственно религией, собственно искусством и собственно познавательной деятельностью (как мы теперь их понимаем), но было первоначальным, слитным единством всех этих форм сознания. Причем более всего походило все-таки на искусство по характеру и результатам действий, по силе эмоций, по специфическому чувству целесообразной и выразительной формы, которое в этом процессе вырабатывалось. Вероятно, можно в этом смысле сказать, что искусство старше религии и старше науки.

Но оно моложе труда. Труд — отец всего человеческого, в том числе и искусства. Самые древние из найденных рисунков и скульптур относятся не к раннему детству человечества, а, скорее, к его отрочеству. Элементарные орудия труда (кремневые скребки) человек начал изготовлять, выделившись из первобытного стада — то есть сотни тысяч лет тому назад. Сотни тысяч лет должны были пройти, чтобы рука и мозг созрели для творчества.

Впрочем, и в этих примитивных орудиях, в этих обточенных осколках камня, уже таилось будущее искусство, как дуб таится в желуде. Всякое более или менее развитое искусство есть одновременно и созидание («делание» чего-либо), и познание, и общение между людьми: этими своими гранями оно соприкасается и с производством, и с наукой, и с языком. Значит, производство, делание (старейшая из этих функций) содержат в себе зачатки искусства. По мере того как производство орудий формировало интеллект человека и пробуждало в нем волю к познанию, он начинал создавать вещи, все более похожие на произведения искусства в нашем смысле. И эти «познавательные вещи» обособлялись от других, становились скульптурами и рисунками, какие мы находим в верхнем палеолите. Первоначальный, слитый, синкретический комплекс разветвлялся. Одной из его ветвей было искусство, хотя все еще очень тесно сращенное с зачатками других форм общественного сознания. Постепенно в нем кристаллизуется и третья функция — общение людей, все более сознающих себя членами достаточно уже сложного коллектива. Она проступает более отчетливо в искусстве неолита, когда человеческое общество становилось обществом земледельцев и скотоводов.

В эту эпоху содержание искусства становится шире, разнообразнее, а в



Охота на оленей.
Неолит.

его формах происходят знаменательные перемены. Это был, конечно, прогресс, но прогресс противоречивый и двойственный: что-то очень важное приобреталось, зато что-то и утрачивалось — утрачивалась первозданная непосредственность видения, свойственная искусству охотников. Искусство неолита более «условно», чем палеолитическое. В неолите преобладают не разрозненные изображения отдельных фигур, а связные композиции и сцены, где человек наконец занимает подобающее ему главное место. Таких сцен много среди наскальных росписей в Африке, в Испании. Их динамика и ритм иногда поразительны, захватывающи. Стрелки с луками настигают бегущего оленя; на другом рисунке они сражаются, стремительно мчась, припадая на колени, сплетаясь; на третьем — летят и кружатся танцующие фигуры. Но сами фигуры — это, собственно, знаки людей, а не люди: черные силуэтные фигурки, которые только благодаря своей неистовой подвижности создают впечатление жизни. В упоминавшихся росписях в Сахаре много загадочных сцен ритуального характера: здесь фигурируют люди с шарообразными головами, напоминающими скафандры,— что дало повод исследователю назвать эти изображения «марсианскими». Какая-то чуждая, беско-

нечно далекая жизнь отразилась в этих росписях, почти не поддающихся расшифровке. Они полны дикой и странной выразительности.

Есть такие неолитические произведения, где полностью торжествует некая геометрическая схема — изображение-значок, изображение-иероглиф, изображение-орнамент,— только отдаленно напоминающая человека или животное. Орнаментальный схематизм — оборотная сторона прогресса обобщающего мышления и видения. Животные, как правило, изображаются более реально, чем человек, но, во всяком случае, уже не встречаются столь живые, непосредственные «портреты» с таким чувством осязаемой формы, как альтамирские бизоны или «Олени, переходящие через реку».

Может быть, схематизм усиливается как раз потому, что слабеет наивная вера в изображение как в «двойника», как в доподлинную реальность. И на первый план выдвигаются другие возможности, заложенные в изображении: возможности обозначения, сообщения на расстоянии, рассказа о событии. Чтобы рассказать, не обязательно соблюдать большую точность и похожесть, достаточно изобразительного намека, достаточно показать предмет в немногих общих чертах. Здесь лежат истоки пиктографии — рисуночного письма.



Олени, переходящие через реку.
Резьба по кости.
Фрагмент.
Верхний палеолит.

Схематизируя и обобщая видимые предметы, человек неолита делал огромный шаг вперед в развитии своего умения абстрагировать и осознавать общие принципы формообразования. Он составляет представление о прямоугольнике, круге, о симметрии, замечает повторяемость сходных форм в природе, структурные сходства между разными предметами. Все это он применяет к тем вещам, которые изготовляет сам. Он видит, например, что форма тела водоплавающей птицы очень удобна для конструкции ковша, которым черпают воду,— и делает ковш с головой лебедя (древний-древний мотив, зародившийся в каменном веке и до сих пор применяемый народными мастерами). Так развивается искусство, где утилитарная конструкция предмета, изображение и узор представляют нечто единое. Изображение превращено в орнамент, орнамент — в изображение, и этот художественный оборотень в свою очередь выступает как нечто третье, как утилитарный предмет: сосуд-рыба, гребень-человек и т. д. Прикладное искусство такого рода зарождалось и в палеолитическую эпоху. Но в неолите оно развивается гораздо шире, а затем, в эпоху бронзы, на поздних стадиях первобытнообщинного строя, становится господствующей формой изобразительного творчества, почти совсем вытесняя «самостоятельные», не включенные в предметы обихода, живопись и скульптуру. Последние получают новое могущественное развитие уже в эпоху цивилизации, в больших древних государствах.

Древний мир

Древняя история развивалась не только во времени — она перемещалась и в пространстве. То одни, то другие народы становились носителями человеческого прогресса, как бы фокусом мировой истории, на века, иногда на тысячелетия; потом новые подхватывали эстафету развития, а очаги старых цивилизаций, когда-то великих, надолго погружались в сумерки. «И зарастали дворцы их колючими растениями, крапивою и репейником — твердыни их».

Только в наше время мир близится к единовременности и общности магистрального исторического процесса, в который включаются все народы, населяющие землю. До настоящего единства еще далеко, но земной шар стал обозримым в целом. В древности он был необозрим. Древние историки и летописцы описывали только то, что совершалось на небольших его участках, а что в это время происходило далеко на западе или далеко на востоке, они не знали. Чем дальше в глубину веков, тем более разобщенно, локально протекали процессы исторического и культурного развития. Видимо, среди древних центров цивилизации были и такие, которые рождались и гибли замкнуто, ничего не передав будущему. И только старые камни в степях и пустынях, уцелевшие руины и иногда сохранившиеся на них загадочные письмена свидетельствуют: здесь некогда было нечто.

Неизвестно в точности, какая культура существовала до нашей эры в Западном полушарии. Культура древних майя исследована только в ее сравнительно поздних периодах: она, конечно, имела и свою древнейшую историю, но ее следы утеряны. Об Американском материке европейцы до 15 века знали меньше, чем мы сейчас о других планетах, а явившись туда с крестом и мечом, они сделали все от них зависящее, чтобы уничтожить то, что тогда еще сохранялось от древней культуры индейцев. На территории Мексики открыта пирамида, погребенная под потоками лавы. Геологи определили возраст лавы: восемь тысяч лет. Значит, в Западном полушарии существовали культуры намного более древние, чем в Восточном. Но они исчезли бесследно.

Неизвестно, была ли в действительности Атлантида, поглощенный океаном остров, о котором сохранилось столько смутных преданий. Неизвестно, кто возводил гигантское святилище солнца в горах Ливана, в Баальбеке,—от него остался фундамент, сложенный из каменных монолитов размером более 20 метров и весом в два миллиона килограммов каждый. Римляне, построившие там впоследствии храмовый ансамбль, не знали происхождения этого фундамента. Он так поражал воображение, что сирийские легенды связывали постройку Баальбека с именем Каина, сына библейского Адама.

Но это легенды. А древнейшие цивилизации, о которых достаточно известно науке, возникали начиная примерно с 4-го тысячелетия до н. э. на территориях Передней Азии и Северо-Восточной Африки: Шумер, Вавилон, Египет, Ассирия, Урарту...

Как острова посреди обширных пространств, занятых кочующими племенами, возникали в долинах больших рек эти первые государства — рабовладельческие деспотии. Их экономика была проста, основана на общинном землепользовании. Сельская община — прямой потомок родовой общины, застойный, малоспособный к развитию организм. Земледелец трудился так же, как его отец, дед, прадед, мотыгой и плугом, все на той же земле, все в такой же глинобитной или тростниковой хижине, и, наверно, ему было незнакомо ощущение динамики жизни: казалось, что так всегда было и всегда будет — из века в век. И так же, из века в век, воздвигались усилиями человеческого муравейника колоссальные храмы, дворцы и гробницы царей. Рабство сделало возможным грандиозное строительство, которое находилось в странном контрасте с примитивностью производственной основы.

Искусство тяготело к грандиозным масштабам, к монументальным геометрическим формам. Не странно ли: почему тогда, на заре истории, когда орудия были сравнительно примитивны, а кругозор человека ограничен,— почему именно тогда он создал культ гигантского и величественного?

В этом, видимо, была известная историческая закономерность: ведь переход от первобытного строя к основанной на рабстве цивилизации был действительно гигантским переворотом. Впервые человек стал создавать «вторую природу»: он возводит ирригационные сооружения, обрабатывает металлы, путешествует по морям, составляет карту звездного неба, закладывает основы ме-

дицины и математики. Он начинает сознавать себя венцом природы, а не игрушкой ее и не пасынком. Никогда впоследствии, ни в феодальную, ни в капиталистическую эпоху, не был с таким пафосом самоутверждения выражен в искусстве идеал исполина, победителя, как в древности. В древних мифах красной нитью проходит тема героя, раскрывающего людям тайны богов и побеждающего чудовищ: в вавилонских сказаниях — Гильгамеш, в египетских — Озирис, в китайских — Юй, в греческих — Прометей и Геракл.

Но переход к цивилизации не только раскрепостил человеческие силы — он принес и порабощение человека человеком. Монарх, жрецы и малочисленная знать составляли верхушку общества, пользующуюся неограниченными правами. Царь считался собственником всей земли и государства, властелином жизни и смерти своих подданных. Непрерывные завоевательные походы доставляли ему рабов, черную рабочую силу. Гордость этих древневосточных владык не знала пределов. Каждый царь объявлялся сыном бога, высшим существом, царем царей, покорителем земли. Их гимны и восхваления неизменно начинались словами: «Я покорил...», «Я разрушил...», «Я предал огню...». И все подвиги, весь героизм человечества, преодолевшего первобытную скованность, относились на долю тех, кто сумел завоевать и поработить себе подобных.

Властелин окружался ореолом божественности. Невозможно было признать его просто человеком: если он такой же, как все, то откуда же его господство? Оно приписывалось загадочной силе, родственной силам природных стихий. Только стихии могут справиться со стихиями. И художественное мышление создает образы сверхчеловеческие, уподобленные небесным светилам, горам, зверям. Оно рисует владык, стоящих высоко над миром, способных мановением руки покорять врагов.

Среди древневосточных государств было одно, которое просуществовало, сравнительно мало изменяясь, больше трех тысяч лет и создало особенно высокую и утонченную культуру. В его искусстве сконцентрировались все характерные черты стиля деспотий с их «гигантоманией», но оно преодолело грубую тяжеловесность и выработало художественные формы несравненного благородства и чистоты. Религия и культура этого государства питали собой религию и культуру Ассирии, Финикии, Иудеи и, наконец, Греции. Это государство Древнего Египта в долине Нила.



Искусство Древнего Египта

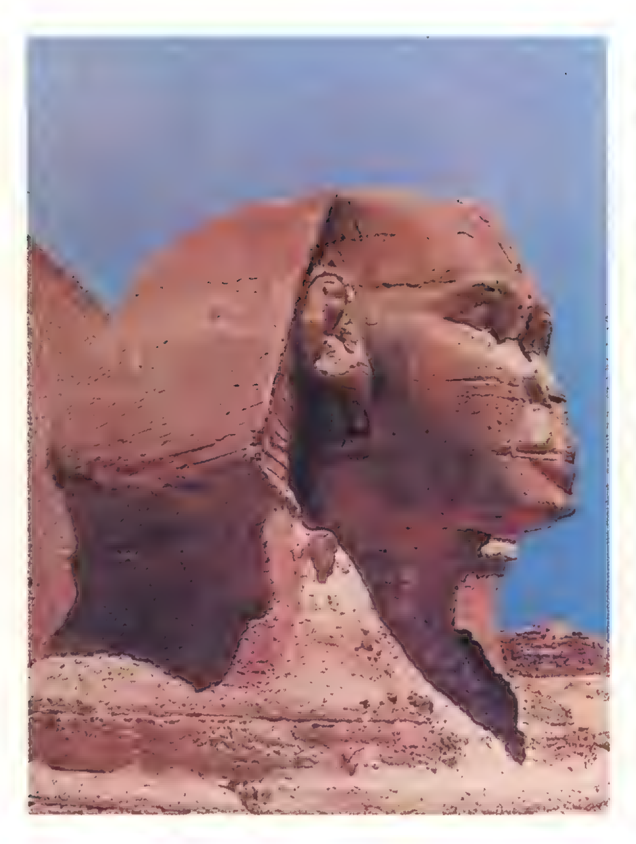
Древнее и Среднее царство

В Гизе, неподалеку от нынешнего Каира, на скалистом плоскогорье пустыни, отбрасывая на песок четкие тени, стоят три громадных геометрических тела — безупречно правильные четырехгранные пирамиды, гробницы фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина. Они стоят уже больше сорока веков. Их облицовка не сохранилась, погребальные камеры с саркофагами давно разграблены, но ни время, ни люди не смогли нарушить идеально устойчивую, монолитную форму этих сооружений. Высочайшая из них, пирамида Хеопса, до сих пор не имеет себе равных по величине среди каменных построек всего мира. Ее высота — 146 метров, а длина основания каждой грани — 230 метров. Греческий Парфенон по сравнению с ней выглядел бы совсем крошечным — как лодка по сравнению с морским пароходом. В пирамиде Хеопса, если бы она была полая внутри, мог бы уместиться весь ансамбль собора св. Петра в Риме. А ведь пирамида не полая, она почти сплошной массив из тяжелых каменных плит, только внизу прорезанный узкими коридорами, ведущими в усыпальницу фараона. Подсчитали, что, для того чтобы перевезти все камни, из которых сложена пирамида Хеопса, сейчас понадобилось бы 20 тысяч товарных поездов, каждый по 30 вагонов. А тогда пирамиду строили голыми руками, даже без помощи вьючных животных. Это поистине необычайный памятник непреклонной воли фараона и многолетнего каторжного труда сотен тысяч рабов.

К пирамидам примыкали низкие заупокойные храмы, у подножия рядами располагались гробницы придворных и родичей фараона — так называемые «мастаба» (буквально: «каменные скамьи»). И храмы и мастаба рядом с пирамидами выглядели очень

Пирамиды в Гизе.
Первая половина 3-го тыс. до н. э.





Большой Сфинкс
фараона Хефрена в Гизе.
Фрагмент.
Первая половина 3-го тыс. до н. э.

маленькими и издали не были заметны, а треугольники пирамид на фоне неба виднелись отовсюду как напоминание о вечности. Длинная прямая дорога вела к ним с востока, от плодородных долин, орошаемых Нилом: дорога от обители жизни к безмолвному миру песков и гробниц. Границу пустыни и сейчас сторожит колоссальный сфинкс, лев с лицом фараона Хефрена,— прадед всех бесчисленных египетских сфинксов. Он создан не только руками людей, но и самой пустыней: люди обтесали и обработали скалу, похожую по форме на тело лежащего льва. Так делали, как мы помним, еще их первобытные предки.

Писатель Иван Бунин, много путешествовавший, влюбленный в седую грозную старину Востока, оставил путевые записки, не уступающие по художественной силе его рассказам. Вот как он описывал впечатление от Большого Сфинкса.

«Вокруг меня мертвое жаркое море дюн и долин, полузасыпанных песками скал и могильников. Все блестит, как атлас, отделяясь от шелковистой лазури. Всюду гробовая тишина и бездна пламенного света... Я иду и не свожу глаз со Сфинкса.

Туловище его высечено из гранита целиком,— приставлены только голова и плечи. Грудь обита, плоска, слоиста. Лапы обезображены. И весь он,

грубый, дикий, сказочно-громадный, носит следы жуткой древности и той борьбы, что с незапамятных времен суждена ему, как охранителю «Страны Солнца», страны жизни, от Сета, бога смерти. Он весь в трещинах и кажется покосившимся от песков, наискось засыпающих его. Но как спокойно-спокойно глядит он куда-то на Восток, на далекую солнечно-мглистую долину Нила. Его женственная голова, его пятиаршинное безносое лицо вызывают в моем сердце почти такое же благоговение, какое было в сердцах подданных Хуфу».

Некрополь в Гизе и его гигантский страж возводились в эпоху Древнего царства — в первой половине 3-го тыс. до н. э. [1]. Тогда уже сложился монументальный стиль египетского искусства, выработались изобразительные каноны, которые потом свято оберегались на протяжении веков. Их постоянство объясняется застойностью общественного порядка, а также тем, что искусство Египта было составной частью культа, заупокойного ритуала. Оно столь тесно связано с религией, обоготворявшей силы природы и земную власть, что трудно понять его образную структуру, не имея хотя бы общего представления о религиозно-обрядовых обычаях египтян.

Пантеон египетских богов очень велик, их культ восходит к первобытным временам, когда поклонялись тотему — зверю, покровителю племени. Божества египтян зверолики: покровитель умерших Анубис с головой шакала, павиан Тот — бог мудрости и письма, львиноголовая богиня войны Сохмет. Животные считались священными, их содержали при храмах, оказывая им почести, а после смерти бальзамировали и погребали в саркофагах: сохранились кладбища священных быков, баранов, кошек, даже крокодилов. Поэтому нас не должно удивлять особое, изысканное мастерство анимализма у египетских художников. Изображают ли они важного павиана или поджарую собаку с сосцами, отягченными молоком, или передают дикую грацию кошки — эти изображения по-своему совершенны.

Высшим же культом был культ солнечного божества, грозного и благого,

[1] Напоминаю общепринятую периодизацию истории Древнего Египта: Древнее царство — 2900—2270 гг. до н. э. (правление I—VI династий); Среднее царство — 2100—1700 гг. до н. э. (XI—XIII династии); Новое царство — 1555—1090 гг. до н. э. (XVIII—XX династии). В промежутке между Древним и Средним царством Египет переживал период распада на отдельные номы; между Средним и Новым царством находился под владычеством гиксосов и тоже был децентрализован.

дающего жизнь и испепеляющего. Египет называли страною Солнца, фараонов — сынами Солнца. В Древнем царстве почитали бога солнца Ра, впоследствии Амона-Ра, а в эпоху Нового царства был недолгий период, когда фараон Аменхотеп IV (Эхнатон) упразднил все культы, кроме солярного, и ввел единобожие — поклонение всемогущему солнечному диску Атону. Солнечная символика многообразна: солнце изображали в виде крылатого шара, в виде шара со множеством простертых рук-лучей; изображали его соколом, тельцом. Ему слагали бесчисленные гимны. Круг — подобие солнечного диска — постоянно встречается в египетских орнаментах. Обелиск — архитектурная форма, впервые созданная в Египте,— символизировал солнечный луч.

Воплощением солнечного божества, побеждающего силы мрака, был бог Гор, светлый сокол, сын Осириса. Миф об Осирисе и Горе особенно важен для понимания египетского искусства. Согласно мифу, бог плодородия Осирис некогда был царем Египта и научил египтян возделывать землю, сажать сады. Он был убит своим братом Сетом, олицетворявшим начало мрака и зла. Сын Осириса, Гор, вызвал Сета на поединок и победил его; после этого Гор воскресил Осириса, дав ему проглотить свой глаз. Воскресший Осирис уже не вернулся на землю, он стал господином подземного царства, царем мертвых. Наследником его на земле, царем живых, стал Гор.

История Осириса есть не что иное, как трансформация древнейшего сказания земледельцев о вечном самообновлении природы, об умирающем и оживающем зерне, брошенном в землю. (Из этого зерна вырос потом целый сонм умирающих и воскресающих богов в разных религиях.) А Гор, возвращающий Осириса к жизни,— это животворный солнечный свет. Интересно, как фабула старого мифа была переосмыслена в рабовладельческой монархии Египта и как соединилась с культом фараонов и представлениями о загробной жизни.

Когда царь умирал и на его место короновался другой, устраивалась традиционная мистерия: нового царя объявляли богом, воплощением Гора. А похороны умершего сопровождались заупокойным обрядом, где символически воспроизводилась история гибели Осириса, оплакивания его богиней Исидой и его воскресения. Это было нечто вроде христианской пасхальной службы. В Древнем царстве осирийские ритуалы относились только к особе фараона: впоследствии они распространились более широко и стали частью погребальной цере-

монии всякого знатного и богатого человека. Только «низших» — рядовых общинников и рабов — хоронили без всяких церемоний: их просто зарывали в песок.

Умершего вельможу бальзамировали, осыпали драгоценностями, на грудь ему клали священный амулет — фигурку жука-скарабея. На скарабее было написано заклинание, призывающее сердце умершего не свидетельствовать против своего обладателя на суде Осириса, куда тот должен был явиться. Там, в подземном царстве, его встречал шакал Анубис, там взвешивали на весах его сердце, и там он исповедовался перед Осирисом. Рисунки, изображающие суд Осириса, сопровождают тексты египетской «Книги мертвых» на длинных свитках папируса. После суда и очищения наступала загробная жизнь, во всем похожая на земную. Чтобы покойник мог счастливо жить за гробом, его надо было снабдить всем, чем он обладал на земле. Всем — вплоть до его собственного тела, избежавшего тления. Отсюда и обычай бальзамирования. Верили, что, кроме души и тела, есть еще нечто промежуточное — призрачный двойник человека, его жизненная сила, называемая «Ка». Нужно, чтобы Ка всегда мог найти свою земную оболочку и вселиться в нее,— тогда и душа будет чувствовать себя уверенно и спокойно. Поэтому, кроме самой мумии, в гробницу помещали портретную статую умершего, иногда не одну, причем портрет должен был быть очень похожим — иначе как же Ка опознает свой облик. Из этой традиции выросло знаменитое портретное искусство Египта. Египетские портреты своеобразны: они с удивительной силой передают индивидуальные черты, но выражение лица остается отвлеченным, психологически не расшифрованным. Преходящие переживания не интересовали: ведь изображался человек, освобожденный от времени, идущий в вечность. По крайней мере в Древнем царстве портреты были спокойно-бесстрастными. Позже, в искусстве Среднего и особенно Нового царства, многое изменилось.

Но мало было сохранить тело — нужно было сохранить умершему богатство: и рабов, и скот, и семью. Другие древневосточные народы, у которых были сходные верования, поступали просто и жестоко: когда умирал знатный человек, убивали его вдову и слуг и хоронили их вместе с господином. Таков был обычай, например, в древнем Вавилоне. Но египетская религия была сравнительно гуманной: она никогда не требовала человеческих жертв. Она требовала только искусства. Не палачи,



Гуси.
Фрагмент росписи гробницы в Медуме.
Первая половина 3-го тыс. до н. э.

а художники обеспечивали умершему владыке посмертное благополучие. Множество небольших статуэток — так называемых «ушебти» — заменяли покойному слуг. На стенах гробницы располагались фризами росписи и рельефы с изображением вереницы земных событий: тут были войны, захват пленных, пиры, охота, отдых властелина в кругу семьи, труд его рабов на полях, пастбищах и в ремесленных мастерских. В утаенных, замурованных погребальных камерах искусство развертывало длинную и подробную повесть о земной жизни. И всех этих рельефов, статуй и росписей никто не видел, никто ими не любовался,— и не увидел бы, если бы не пытливость археологов, начавших в 19 веке исследование египетских захоронений.

Как видим, искусству отводилась



необычайно важная роль: оно должно было, ни много ни мало, дарить бессмертие, быть прямым продолжением жизни. Поэтому казалось неважным, видит ли кто-нибудь художественное произведение. Оно предназначалось не для осмотра, а представлялось чем-то само в себе сущим, само в себе заключающим жизненное начало.

Понятно, что и труд художников поэтому считался священнодействием. Ведущие художники — зодчие, скульпторы и живописцы (особенно зодчие) — были высокопоставленными лицами, очень часто жрецами, их имена были известны и окружены почетом. Зодчий Хемиун, руководивший строительством пирамиды Хеопса, был племянником этого царя. До нас дошла портретная статуя Хемиуна: он изображен сидящим на кубическом постаменте в такой же неподвижной, фронтальной, строго симметричной позе, как фараон Хефрен.

Но видно, что этот грузный, крупный человек являлся личностью более значительной, чем фараон: интеллектуальная мощь читается в его резко очерченном своеобразно красивом лице.

Художники гордились деяниями своих рук и ума едва ли не так же, как цари своими победами; только гимны царей начинались словами: «Я разрушил...», «Я покорил...», а гимны художников: «Я воздвиг...», «Я соорудил...», «Я выполнил работы прекрасные...».

Тем не менее проявление индивидуальной воли художника было строго ограничено: роль его мыслилась как роль хранителя священных канонов, вершителя божественной воли.



Так как в отличие от кратковременной земной жизни искусство считалось носителем жизни вечной, то оно освобождалось от всего мгновенного, изменчивого, неустойчивого. В подвижном многообразии жизни египетское искусство искало немногих, но непреложных изобразительных формул. Оно действительно выработало язык, отвечающий идее постоянства,— язык экономного графического знака, строгой и ясной линии, четкого контура, компактных, предельно обобщенных объемов. Даже когда изображалось самое простое, самое обыденное — пастух доит корову, или служанка подает ожерелье своей госпоже, или идет стадо гусей,— эти бесхитростные мотивы выглядят не столько изображением мимолетного действия, сколько чеканной формулой этого действия, установленной на века.

Зодчий Хесира.
Рельеф.
Начало 3-го тыс. до н. э.

Уже греки относились к искусству совсем по-другому, и уже они поражались устойчивости художественных традиций Египта. В самом деле, еще в Древнем царстве сложились строго определенные типы статуй: стоящей — фигура напряженно выпрямлена, фронтальна, голова высоко поднята, левая нога делает шаг вперед, руки опущены и прижаты к телу; сидящей — руки симметрично положены на колени или одна рука согнута в локте, торс также выпрямлен, взор также устремлен вдаль. И эти типы статуй повторялись потом и в Среднем и в Новом царстве, и в поздний Саисский период египетской истории. В рельефах Древнего царства утвердилась традиция своеобразного распластывания фигуры на плоскости. Голова и ноги изображались в профиль, а торс развернутым; вся фигура обрисована единой упругой линией. И тот же принцип рисунка сохранялся всегда. Случаи, когда человеческая голова в росписи или в рельефе изображалась не в профиль, а в фас, были редкими исключениями, и то они появляются только в эпоху Нового царства. Из столетия в столетие переходили и каноны сюжетных композиций. Даже в деталях египетское искусство отличалось удивительным постоянством. И все же его нельзя назвать застывшим. Под покровом канонов в нем шел процесс внутреннего развития, и, как ни удивительно, в своих бесконечных повторениях оно не утрачивало чувства жизни и природы.

В эпоху Древнего царства Египет переживал свой первый военно-политический и культурный подъем. Искусство Древнего царства — это египетская классика: оно монументально, спокойно и торжественно, в нем особенно ощутима та размеренность, ритмичность, величавость, которая так характерна для египетского искусства вообще. А вместе с тем в нем едва ли не больше дыхания жизни, чем в искусстве Среднего царства. Это и неудивительно: ведь изобразительные каноны в Древнем царстве хотя и соблюдались особенно строго, но еще не покрылись лоском тысячелетних традиций и были ближе к жизненным первоистокам.

Портретный деревянный рельеф «Зодчий Хесира» создан в начале 3-го тыс. до н. э.— 50 веков тому назад! — в это с трудом верится. Мускулистое, стройное тело живет: чувствуется мерный ритм пружинящей поступи, орлиный профиль прекрасен. Глядя на этот рельеф, начинаешь понимать, в чем художественный смысл «распластанности» египетских фигур. Египетские рисовальщики оценили значение плечевого пояса как конструктивной основы туловища и раз



Голова мужской статуи.
Первая половина 3-го тыс. до н. э.

навсегда выделили эту выразительную горизонталь, пренебрегая тем, что она скрадывается при профильном положении фигуры. Они отобрали из фасного и профильного положения самые четкие, ясно читаемые аспекты, объединив их вместе с замечательной органичностью и при этом достигнув гармонии с двухмерной плоскостью, на которой помещено изображение. Они не гнались за тем, чтобы запечатлеть увиденное с одной точки зрения, у них была другая задача: изобразить человека в его субстанциональном состоянии, а не в один эмпирический момент. Здесь не приходится говорить о неумении правильно рисовать. Правил, одинаковых для всех времен и народов, вообще не существует. Умение или неумение, правильность или неправильность проявляются лишь в пределах исторически сложившейся художественной концепции. В пределах египетской концепции мы видим в «Зодчем Хесира» высокий реализм и безупречное мастерство.

Всякие сомнения в способности египетских художников чувствовать и передавать объемную форму отпадут, когда мы посмотрим на круглую скульптуру того же времени. Вот мужская голова из собрания Сальт, ныне хранящаяся в Лувре. Она высечена из известняка, сравнительно

мягкого камня, который египтяне особенно часто использовали в скульптуре, наряду с более твердыми вулканическими породами — базальтом и диоритом. Откуда бы ни смотреть на эту голову — спереди, сбоку, в три четверти,— она поражает ясным благородством пластики. Это молодое лицо, с чертами четкими, но не утратившими юношеской мягкости, вылеплено обобщенно, но замечательно живо. Посмотрите на переходы от шеи к затылку, от глазных впадин к выступающим скулам, на лепку выпуклых, плавно очерченных губ.

И в статуях, сидящих и стоящих, несмотря на каноничность поз, совершенство пластической трактовки тела создает иллюзию жизни. Одна из статуй Древнего царства известна под названием «Сельский староста» — не потому, конечно, что она действительно является портретом какого-то старосты. Она изображает члена царской фамилии Каапера. Когда ее нашли при раскопках в Саккара, которые велись под руководством французского египтолога Мариэтта, один из феллахов (арабских крестьян) воскликнул: «Да это же наш сельский староста!»

Так это прозвище и закрепилось за Каапером — круглоголовым, жирным, немолодым мужчиной, важно опирающимся на посох. Феллахи его



Статуя царского писца Каи. *Середина 3-го тыс. до н. э.*

«узнали». Среди современных феллахов есть потомки древних египтян: не исключено, что определенный этнический тип сохраняется в длинной череде поколений. Но главное — насколько же, значит, живыми и жизненными были портретные статуи Древнего Египта, если простые крестьяне, почти через 50 столетий, сразу отождествили Каапера со своим знакомым!

Тогда же была найдена статуя царского писца Каи, тоже вызвавшая переполох среди рабочих, помогавших при раскопках: они приняли ее за живого человека, когда в вечный мрак гробницы проник солнечный луч и пристальный взор Каи, сидящего со скрещенными ногами, блеснул им прямо в глаза (глаза статуй инкрустировались горным хрусталем и блестящим черным деревом).

Среди шедевров круглой скульптуры Древнего царства нужно назвать раскрашенное изваяние супружеской четы Рахотепа и Нофрет. Парные статуи мужа и жены, помещаемые в гробницах, постоянно встречаются в истории египетского искусства, в их трактовке сложились свои устойчивые каноны поз, положения рук и пр. Группа Рахотепа и Нофрет принадлежит к древнейшим скульптурам этого иконографического типа. Помимо все той же замечательной портретной жизненности лиц, статуи отличаются особенным благородством пластики: в фигурах мужчины и женщины ясно ощущается целостный каменный блок, из которого они изваяны,— а вместе с тем как мягко моделированы объемы тела, грудь и руки женщины под белой тонкой одеждой. Гармонична раскраска — сочетание белого и смугло-золотистого, оживляемое цветными полукружиями ожерелья Нофрет и столбцами иероглифов на спинках кресел. Приложив руки к сердцу, устремив взоры прямо перед собой, чистые душой и помыслами, супруги предстают перед лицом вечности. Состояние просветленности, благоговейного вхождения в иную жизнь, выражено с большой искренностью и серьезностью.

Но вернемся к рельефу Древнего царства. Как устойчивый композиционный принцип в рельефах (а также в настенных росписях, которые по композиции и приемам рисунка не отличались от рельефов) утвердился мотив шествия, процессии, где фигуры движутся одна за другой по фризу, через одинаковые интервалы, часто с ритмическими повторами жестов.

Классический пример такой композиции — рельеф из гробницы в Саккара. Слуги усопшего ведут быков, выступающих с царственной важностью. В нижнем поясе этого же фриза шествуют стайками гуси и журавли.



Статуи царевича Рахотепа и его жены Нофрет. *Первая половина 3-го тыс. до н. э.*

Движения слуг довольно непринужденны — они нагибаются, оглядываются назад, поглаживают быков по спине (такая вольная трактовка допускалась при изображении слуг, но никогда — при изображении хозяев). Однако равномерная повторяемость фигур, их движений и поз лишает сцену оттенка жанровости и придает ей нечто ритуально-торжественное: это не скотный двор — это вереницы живых существ движутся в вечность.

Надо обратить внимание на то, с каким декоративным вкусом все это расположено на плоскости, какими безошибочно точными линиями обрисованы контуры животных и как одни фигуры по контрасту оттеняются другими. Переведем взгляд с быка на идущих внизу журавлей и обратно: грузная мощь быка сразу почувствуется сильнее благодаря сопоставлению с изящными птицами, легко и деликатно ступающими на своих тонких ногах. Нельзя не заметить особую художественную роль иероглифов в этой композиции, как и в любом египетском рельефе. Среди иероглифических знаков, идущих по верху фриза и заполняющих пустоты между фигурами, встречаются и фигурки гусей и быка — такие же, только маленькие; они чередуются с неизобразительными геометризованными знаками, и все, вместе с основным изображением, создает впечатление одухотворенного узора. О связи египетского искусства с письменностью нужно сказать отдельно. Нигде больше, даже в Китае, изображения и надписи не образуют такого прочного художественного синтеза, как в Египте. И связь здесь не только декоративная, а более глубокая, обусловленная мировоззрением египтян и их пониманием искусства.

Пиктография, то есть картинное письмо, была общей первоначальной основой и письменности и искусства Египта. Изображение для египтян — это прежде всего знак. Но знак не в нашем понимании — как что-то условное, подсобное, а священный знак-образ, обладающий животворной силой. Создать изобразительный знак предмета — значило сберечь и увековечить его жизненную силу. Но и надпись — тоже знак. Письменность, как и искусство, была частью религии, делом жрецов; писцы считались служителями бога Тота, возносили ему молитвы и приносили жертвы.

Один из самых древних египетских рельефов — шиферная таблетка фараона Нармера (восходящая еще к 4-му тыс. до н. э.) не сопровождается надписью, но сам рельеф представляет собой надпись — пиктограмму. Изображение на одной стороне плиты расшифровывается как фраза: «Царь



Рельеф гробницы в Саккара. Фрагмент.
Середина 3-го тыс. до н. э.

вывел 6 тысяч пленных из равнинной страны», а на обратной стороне: «Царь разрушает крепости, уничтожает врага».

Здесь изображение и письмо тождественны. В дальнейшем пути их расходятся, но все же остаются очень близкими: искусство — это отчасти письмо, а письмо — отчасти искусство. Их союз обусловлен общностью це-

ли — закрепить и сохранить в знаке жизнь.

Письменность проделывала свою обычную эволюцию — от пиктографии к идеографии (где рисунок обозначает слово или понятие), а затем к слоговому и алфавитному письму. Как всегда, изобразительные значки при этом все больше упрощались, схематизировались и в конце концов теряли сходство с предметом. В Египте рано возникло алфавитно-слоговое письмо. Когда ученые в 19 веке взялись за его расшифровку, их сбивало с толку то обстоятельство, что среди схематических «букв» то и дело встречаются изображения не схематические — людей, животных, птиц, различных предметов, очень тонко и точно нарисованные, очень похожие на те, которые встречаются в самих изобразительных композициях. Думали сначала, что египетские иероглифы — это символические письмена-рисунки. Но когда знаменитый французский ученый-полиглот Шампольон их расшифровал, оказалось, что изображения лишь присоединены к слоговому письму в качестве «детерминативных знаков», определителей. То есть если, положим, писалось слово со значением «плыть», то перед ним помещали рисунок корабля; если речь шла о плясках — помещали изображение танцовщицы, и т. д. Теперь понятно, почему в рельефе из Саккара фигурки быков и гусей появляются не только в изображении, но и в надписи. По существу, надобности в этих дополнительных знаках не было — слово и так можно было прочесть. Сохраняя знак-образ, письменность сохраняла родство с искусством. Искусство же в свою очередь сохраняло свою родственность с пиктограммой — и внешнюю и внутреннюю. Что такое все эти вытянутые в «строки» вереницы сцен, опоясывающие стены усыпальниц, как не своеобразная «опись» богатств и деяний вельможи? Насколько деловыми были эти описи, можно судить по тому, что тут же нередко приводились и точные цифры рабов и голов скота. Эта рассудочная «деловитость» египетского искусства была, в сущности, обратной стороной его глубочайшей поэтической наивности; она проистекала из веры в безусловную реальность художественных образов.

Какие при этом возникали своеобразные декоративные сочетания изображений с иероглифами, мы видели на примере рельефа из Саккара. Не менее красивы композиции другого типа — например, «Женщина с цветком лотоса» и «Царица за туалетом», хранящиеся в Каирском музее (последний рельеф относится уже к эпохе Среднего царства). И в Московском музее изобразительных искусств есть



Плита фараона Нармера.
Лицевая и оборотная сторона.
Конец 4-го тыс. до н. э.

превосходные памятники Среднего царства (рельефы из гробниц Хенену и Хени), где иероглифы изысканно и разнообразно сочетаются с фигурами. На плите Хенену дробное поле иероглифов создает прекрасный фон для горделиво-плавных силуэтов мужчины и женщины. Если рассматривать эти памятники в натуре, можно заметить еще некоторые замечательные и ха-

рактерные особенности египетского рельефа, которые на репродукции не всегда видны. А именно: рельеф строго ориентирован на плоскость, но в то же время сам он не плоский, его поверхность тонко и нежно моделирована. Встречаются три типа рельефа: слегка выпуклый, слегка углубленный по отношению к фону и, наконец, такой, где рельеф находится на одном уровне с фоном, но контуры глубоко врезаны. Иногда все эти типы обработки каменной плиты соседствуют в одной и той же композиции. На плите Хени фигура вельможи дана в выпуклом рельефе, маленькая человеческая фигура — в углубленном (как обратная сторона выпуклости), прочие иероглифы — некоторые тоже углублены в фоне, некоторые вырезаны по контурам. Получается очень тонкая вибрация поверхности, не нарушающая ее общий плоскостной характер, но удивительно ее оживляющая. При боковом освещении контуры сочно подчеркиваются тенями — в выпуклых рельефах тень ложится со стороны, удаленной от источника света, а во впалых — с противоположной. Плоскость живет и дышит. Это артистическое мастерство обработки камня оттачивалось многими столетиями.

Градация размеров — от больших к средним и малым,— которая постоянно встречается в рельефах и придает им такое декоративное очарование, для египтян была прежде всего градацией ценностей. Чем значительнее предмет, тем он больше. Самым большим изображается хозяин гробницы, его родственники — меньше, рабы или пленники — еще меньше. Размер, как показатель значительности, был, можно сказать, универсальной категорией: он совершенно исключал всякие пространственные, перспективные сокращения и делал ненужными дополнительные атрибуты величия. Примечательно, что даже фараон, почитавшийся богом, изображается в искусстве без всякой преувеличенной пышности. Он также полуобнажен, также в набедренной повязке, как и его подданные,— на царственное происхождение указывает только головной убор, а главное — большой масштаб фигуры. Хотя сокровища фараонов в действительности были несметны, стиль египетского искусства сохранял благородную сдержанность. Никакой крикливости, никакой мишуры — только внушительность масштабов, ритмов, повторов.

Сдержанной и непестрой была и раскраска — рельефы всегда раскрашивались. Преобладали сочетания желтых и коричневых с голубыми и зелеными — тона земли и безоблачного неба Египта. Великолепен насы-

щенный и звонкий голубой цвет, который египтяне, видимо, особенно любили; эту голубую окраску превосходно сохранили до наших дней мелкие фаянсовые статуэтки и изделия прикладного искусства.

Хотя искусство Среднего царства тщательно соблюдало традиции и каноны Древнего, оно не осталось совершенно тем же самым. После долгого периода смуты и распада Египта на отдельные номы (области) государство в 21 в. до н. э. снова объединилось под властью фиванских правителей — этим знаменуется начало Среднего царства. Но теперь централизация уже не была столь абсолютной, как прежде. Местные правители, номархи, стали богаче и самостоятельнее. Как уже упоминалось, они постепенно присваивали себе привилегии, прежде принадлежавшие только царю,— привилегии высоких титулов, религиозных церемоний, уподоблений Осирису и Гору. Теперь гробницы вельмож располагались не у подножия царских пирамид, а отдельно, на территориях номов. Пирамиды же стали скромнее, меньше размерами; уже ни один фараон не отваживался на сооружение таких фантастически-гигантских усыпальниц, как Хеопс и Хефрен. Как отразились эти перемены на стиле искусства? Можно заметить известную двойственность в эволюции стиля. С одной стороны — снижается пафос монументальности: поскольку заупокойные культы становятся делом более повсеместным, то и в искусстве, особенно в искусстве местных школ, появляется оттенок сниженности, обиходности. А отсюда усиление жанровых «вольностей» в трактовке сюжетов, в композиции. В портрете усиливаются черты индивидуальной характерности.

С другой стороны — каноны все-таки преобладают и, имея за собой слишком уж большую давность, поневоле сбиваются на шаблон и схему. Когда древние скульпторы высекали из скалы первого Великого Сфинкса, их благоговение и тайный ужас запечатлелись в этом громоздком, но истинно величавом стороже пустыни.

Когда же в Среднем царстве искусные, понаторевшие мастера изготовляют неизвестно какую по счету, ставшую привычной фигуру льва с лицом фараона,— они отдают дань традиции. Танисский сфинкс исполнен куда более «виртуозно», чем его древний предок,— уверенно изваяно львиное туловище, безукоризненно портретно волевое лицо Аменемхета III, превосходна лепка лица — и все же это произведение выглядит официально-холодным.

Зато много непосредственности, даже наивности в мелкой пластике Среднего царства — деревянных и фаянсовых статуэтках слуг, пахарей, носильщиков, лодочников, прачек, пастухов. В массе своей эти фигурки исполнены на другом уровне мастерства, чем статуи фараонов и вельмож: довольно примитивно, ремесленно. Часто они комбинировались в группы, в целые жанровые сценки. Например, погонщики скота гонят, размахивая палками, стадо быков, а владелец стоит в стороне под навесом и следит за ними. Или ладья с гребцами и рулевым — маленькая модель настоящей лодки. С нашей точки зрения такие изделия похожи на детские игрушки. Но это не игрушки, а предметы заупокойного культа: все статуэтки найдены в гробницах номархов, где им полагалось делать то же, что и при жизни,— обслуживать своего хозяина.

Большой шаг вперед был сделан в искусстве росписей. В Древнем царстве стены усыпальниц расписывались редко, преобладали раскрашенные рельефы. Теперь их все чаще заменяли живописью темперой, вероятно, просто потому, что это менее трудоемкая работа, да и не всякий камень годился для высекания рельефа. Однако росписи имели и свои художественные преимущества, допуская большую гибкость рисунка и богатство цвета. Прекрасные циклы росписей 20 в. до н. э. обнаружены в скальных гробницах Антилопьего нома близ селения Бени-Хасан, хозяином его был номарх Хнумхотеп. В вереницах цветных рисунков, расположенных на оштукатуренной стене поясами, показано, как Хнумхотеп охотится на птиц в речных зарослях, а в пустыне — на диких зверей, как величественно взирает он на свои стада, которых гонят пастухи. Больше всего места отведено сельскохозяйственным трудам рабов Хнумхотепа,— тут ничего не пропущено, последовательно описывается и пахота, и жатва, и уборка зерна в амбары. Много сцен с домашними животными, причем отношение к животным уважительное: хотя их и заставляют работать под палящим солнцем, но обращаются к ним не с бранью, а с увещаниями:

Молотите для себя, молотите для себя!
О, быки, молотите для себя!
Молотите себе на корм солому,
А зерно для ваших господ.
Не останавливайтесь,
Ведь сегодня прохладно.

Эта песня молотильщиков начертана иероглифами над изображением быков, топчущих колосья.

Замечательно живо изображены белые черноглазые антилопы, давшие

имя ному Хнумхотепа. Молодой работник, присев на корточки, кормит лежащую антилопу из рук: сразу видно, какое это кроткое безобидное животное. А как выразительно передана хищная грация дикой пятнистой кошки, притаившейся в зарослях (в сцене охоты Хнумхотепа). Там же — удод с хохолком и оранжевым оперением, сидящий на ветке акации, и сорокопут, и другие птички, чья порода легко узнается. Они нарисованы с почти японским изяществом. Египтяне рисовали зверей, птиц и растения лаконично, скупыми линиями, но удивительно точно и тонко. У них было какое-то особенно интимное понимание животного и растительного мира, утраченное позднейшими цивилизациями.

Между тем рисованием с натуры египтяне никогда не занимались. И при высекании рельефов, и при создании росписей они руководились каноническими предписаниями — как строить фигуру, как располагать изображение на плоскости (плоскость предварительно расчерчивалась на клетки). Однако для успешного исполнения этих работ художник должен был не только уметь действовать резцом и кистью, но и знать предметы, которые изображает. Знать, как выглядит кошка, подстерегающая добычу, знать характерные позы и движения охотника, воина, пекаря, танцора, ткача, сапожника и пр. Тут нужны были и наблюдательность и практика. Египетские художники тренировались, рисуя по памяти на обломках камня, на свитках папируса или, чаще всего, на глиняных черепках, так называемых остраконах. Египтолог Масперо называл остраконы «листками из блокнота» египетских рисовальщиков. Их во множестве находили при раскопках. На остраконах рисовались или мотивы, которые могут понадобиться для росписей гробниц (например, мальчик на корточках раздувает огонь в печке), или вариации тех, которые уже были в более древних гробницах,— например, гимнастка, делающая мостик. Как правило, такие рисунки сделаны менее канонично и более эскизно, чем сами росписи. Это заготовки.

Иногда встречаются среди них даже шуточные или пародийные сюжеты, которым, казалось бы, вовсе не место в гробницах: например, кот-пастух, идущий на задних лапах, погоняет гусей, а впереди выступает лев, тоже на задних лапах. Или: лев и газель, сидя за столиком, играют в шахматы, причем лев явно обыгрывает бедную газель. В этих зверях нет ничего культового. Невольно напрашивается сравнение с животным эпосом, баснями и сатирами других народов и других, гораздо более поздних времен. Вспо-



Остракон (черепок) с изображением акробатки. *12 в. до н. э.*

минается античная батрахиомахия — война мышей с лягушками; приходят на память изображения волков в монашеских одеяниях на декоре средневековых готических храмов; наконец, русские лубки — «Как мыши кота хоронили» и прочее. Как видно, в глубокую древность уходят корнями «смеховые» фольклорные традиции. Торжественная серьезность ритуалов и эпических сказаний, заклинаний и песнопений всегда, видимо, сопровождалась юмористическими отголосками. Даже в Древнем Египте.

Новое царство

Новое царство — эпоха третьего, и последнего, подъема египетского государства, наступившая после победы над азиатскими племенами гиксосов. Она была плодотворной и для художественной культуры, особенно в период 18-й династии, царившей в течение двух веков — от середины 16 до середины 14 в. до н. э.

Искусство Нового царства импозантно и величественно, но в нем пробивается пламя земного чувства, размышлений, тревог. Традиционные формы как бы изнутри освещаются этим новым светом.

Впрочем, многие традиции уже изживали себя и в формах. Вместо архитектуры гробниц (гробницы в Новом царстве перестали быть наземными сооружениями — они таились в ущельях скал) расцветает архитектура храмов. Жрецы в эту эпоху стали самостоятельной политической силой, конкурирующей даже с властью царя. Поэтому не только заупокойные храмы царей, а главным образом храмы-святилища, посвященные Амону, определяли архитектурный облик Египта. Правда, и в храмах прославлялась особа фараона, его подвиги и завоевания; эти прославления велись с еще большим размахом, чем раньше. Вообще культ грандиозного не угас, а даже возобновился с небывалой эффектностью.

В течение нескольких веков строились и достраивались знаменитые фиванские храмы Амона-Ра — современные Карнакский и Луксорский. Если древняя пирамида с ее спокойной целостной формой уподоблялась горе, то эти храмы напоминают дремучий лес, где можно затеряться.

От Луксора к Карнаку вела длинная, почти в два километра, прямая магистраль — аллея сфинксов. У входа во двор храма высились обелиски (один из обелисков Луксора стоит ныне в Париже на площади Согласия), мощные пилоны образовывали портал, возле пилонов стояли скульптурные колоссы. Из открытого солнцу двора, обнесенного колоннадой, путь вел в сумрачный гипостильный зал, а затем в полутемное святилище. Здесь-то и был настоящий лес: чаща колонн (в одном только гипостильном зале Карнака их было 144), папирусообразных,

лотосовидных, пальмовидных; иные из них таковы, что ствол колонны не могли бы обхватить пять человек. Нижние части стен украшались растительным узором, а потолок расписывался золотыми звездами на темно-синем фоне,— видимо, храм символически изображал нильские заросли звездной ночью. В храме помещалось множество статуй: стены, пилоны, обелиски, иногда и колонны были покрыты вязью рельефов и испещрены иероглифами. Все эти архитектурные формы в отдельности, в том числе колонны, подражающие нильским растениям и деревьям, имеют свои прототипы и в Среднем и в Древнем царстве, но никогда прежде они не соединялись в таком внушительном, пространственно-сложном ансамбле.

Замечательным памятником фиванской архитектуры 18-й династии является заупокойный храм царицы Хатшепсут в долине Деир-эль-Бахри. Хатшепсут, царствовавшая в конце 16 — начале 15 в. до н. э., была единственной в истории Египта женщиной-фараоном. Ей воздавались все подобавшие фараонам божеские почести, ее изображали, как полагалось, с атрибутами Осириса, с привязанной под подбородком бородой. Но и на осирических статуях ясно видно: Хатшепсут — женщина, с лицом молодым и привлекательным. Она не очень много занималась завоевательными походами, зато ревниво заботилась о делах внутренних, о пышном и масштабном строительстве. Свой заупокойный храм она поместила рядом с усыпальницей-храмом фараона Ментухотепа, родоначальника фиванских царей, желая подчеркнуть свое с ним родство и преемственность. Но ее храм и грандиознее и роскошнее скромного храмика Ментухотепа, увенчанного маленькой пирамидой.

Длинная прямая дорога, уставленная по сторонам полихромными статуями сфинксов с лицами Хатшепсут, начиналась от пристани у западного берега Нила, поднималась выше и выше к скалам, подводила к трем постепенно повышающимся большим террасам, окруженным колоннадами. Террасы соединялись между собой пандусами, а святилище вырублено в скале. Торжественный, размеренный

Колонны храма в Луксоре.
Конец 15 в. до н. э.





ритм движения, строгая планировка по прямой оси, чередования горизонтальных и наклонных плоскостей — все продумано, на всем лежит печать мысли гениального зодчего. Этим зодчим был приближенный царицы Сенмут. Его потаенная гробница находилась здесь же, под первой террасой храма.

Храм Хатшепсут был богато и разнообразно украшен скульптурами и рельефами, отделан драгоценными материалами, обширные дворы-террасы оживлялись искусственными прудами и деревьями. После смерти царицы ее преемник Тутмес III, которого она в свое время оттеснила от престола, многое уничтожил; стремясь предать забвению имя женщины-фараона, он разбивал ее портретные статуи, стирал надписи. Но храм и в руинах свидетельствует о высоком расцвете искусства той поры. Здесь запечатлена и память об исторических событиях: на стенах портика высечены рельефы, изображающие все этапы экспедиции в страну Пунт (находившуюся на территории современного Сомали) — страну Благовоний, откуда Хатшепсут вывозила мирровые деревья и экзотических животных.

К сожалению, почти ничего не осталось от заупокойного храма Аменхотепа III, отца будущего реформатора Эхнатона,— а, по-видимому, это был шедевр архитектуры. Сохранились, в сильно поврежденном, обезображенном состоянии, сидевшие перед храмом 21-метровые колоссы. Теперь они высятся одиноко на фоне пустыни. Когда-то одна из этих гигантских статуй обладала загадочным акустическим свойством: при восходе солнца она издавала протяжный звук, напоминавший звук человеческого голоса. Поэтому греки называли их колоссами Мемнона. Мемнон, в греческой мифологии, сын богини утренней зари Эос; греки говорили, слыша голос египетского гиганта, что Мемнон приветствует свою мать.

К тому храму, который стерегли колоссы Мемнона и которого больше не существует, вела аллея сфинксов — львов с ликом Аменхотепа III. И аллея исчезла, но не все сфинксы погибли. Двое из них спокойно и царственно возлежат на берегу Невы, в Ленин-

Интерьер храма
в Карнаке.
15 в. до н. э.



Сфинкс Аменхотепа III.
15 в. до н. э.

граде, напротив здания Академии художеств. На их пьедесталах написано, что они привезены из Древних Фив в град Петра в 1832 году. Их доставляли с превеликими трудами и приключениями. Они так хорошо вошли в архитектурный ансамбль Петербурга, гармонируя с его зданиями, мостами, решетками, со всем «строгим, стройным видом» северной столицы,

что кажется, будто здесь они у себя дома.

В храмах находились не только громадные статуи, но и небольшие статуэтки; в них также выдержан общий монументальный стиль. Египетское искусство монументально по своим формообразующим принципам, и малые формы в этом смысле не отличаются от больших — крошечный «детерминативный знак» может быть увеличен во много раз и станет полноценным монументальным произведением.

Две статуэтки из черного дерева исключительно тонкой и изящной работы, хранящиеся в московском собрании, могут многое поведать об общем характере и традициях египетского искусства, а также о тех переменах, которые в нем подспудно происходили. Это портретные фигуры жреца Аменхотепа и его жены Раннаи, исполненные в плодотворную для искусства эпоху 18-й династии — в 16 в. до н. э. Присмотримся к статуэтке Раннаи. Юная прекрасная женщина, носившая поэтический титул «певица Амона», изображена в традиционной позе сотен и тысяч египетских статуй. Стоит она или идет? Как будто бы и то и другое вместе: можно бы сказать, что она неподвижно движется. Обе ступни твердо опираются на землю, но одна нога выдвинута вперед; стан напряженно прям, как бы оцепенел, но в его кажущейся статичности заложена динамическая энергия: он весь устремлен вперед, всей силой, всей волей духовного напряжения, так же как и взгляд Раннаи. Вот перед нами воочию одна из тайн египетских мастеров: как удавалось им в статичных, условных, бесконечно повторяющихся позах статуй воплощать идею движения?

Но в Раннаи есть новое, чего не было раньше. Подчеркнута ее хрупкая женственность, фигура необычайно тонка, пропорции вытянуты, силуэт тела напоминает опрокинутый бутон лотоса.

Это рафинированное изящество — тоже черта времени, а не только нашей статуэтки. И еще одну особенность можно в ней заметить: ее взор, традиционно устремленный в пространство, о чем-то вопрошает, он затаенно-тревожен. Это впечатление трудно объяснить, но оно будет очевиднее, если сравнить Раннаи со статуями Древнего царства, например со статуей вельможи Ранофера, который смотрит перед собой бестрепетно и бесстрастно. В образах Нового царства явственно проступает рефлексия. В поэзии она прорывается гораздо раньше, но теперь становится ощутимой и в пластических искусствах. Статуэтка Раннаи вызывает в памяти поэтические



строки «Беседы разочарованного со своей душой»:

Смерть стоит сегодня передо мною,
Как запах лотосов...

А вместе с тем, как всегдашний спутник сомнений и скепсиса, усиливается гедонизм: «Празднуй радостный день и не печалься». Образ жизни высших кругов Египта становится более, чем когда-либо, роскошным, относительно «светский» дух проникает в искусство. В рельефах и росписях гробниц (а теперь и дворцов) щедро изображаются пиры, праздники, арфистки и танцовщицы, приемы послов, одевания и косметические процедуры знатных женщин. Переселяясь в загробный мир, египетские дамы и туда берут с собой наборы туалетных принадлежностей из золота, слоновой кости, фаянса: драгоценные ларцы

Статуэтка жрицы Раннаи.
16 в. до н. э.



Плывущая девушка.
Туалетная ложечка.
Конец 15 в. до н. э.

с косметикой, браслеты, ожерелья, серьги, кольца, изящные туалетные ложечки.

Все эти предметы не пестры и не вычурны, по-своему даже строги, исполнены с великолепным чувством материала и цвета, чему пример — туалетная ложечка в виде плывущей обнаженной девушки, которая держит в вытянутых руках птицу.



Сцена пира.
Роспись гробницы в Фивах.
15 в. до н. э.

Естественно, что при таком наплыве светских мотивов со старыми изобразительными канонами начинают обращаться свободнее. Хотя прежняя фризово-ритмическая композиция и прежняя трактовка фигур сохраняются, все чаще появляются непривычные позы и ракурсы — в фас, в три четверти, даже со спины: фигуры заслоняют одна другую; рисунок, сравнительно

Музыкантши.
Фрагмент росписи гробницы в Фивах.
15 в. до н. э.



с прежним, становится изысканным.

Охота фараона или вельможи в нильских зарослях — традиционный сюжет, повторявшийся из века в век. И всегда в нем присутствовали те или иные остро наблюденные жизненные детали, как мы видели на примере росписей из Бени-Хасана эпохи Среднего царства. Но, сравнивая сцену охоты там и сцену охоты в росписи Нового царства (фрагмент, хранящийся в Британском музее), заметим, насколько свободнее, оживленнее стала композиция. Птицы не только изображены натурально (это было и в Бени-Хасане), но художник хочет показать их смятенное, беспорядочное разлетание в разные стороны: они напуганы вторжением охотника, и кажется, можно слышать гулкое хлопанье их крыльев. Кошка участвует в ловле, и так усердно, что хватает сразу трех птиц: одну зубами, другую передними лапами и третью задней лапой, обвивая птицу хвостом. Тростники гнутся от ветра, порхают красивые бабочки, под ладьей плавают, среди водяных лилий, рыбы. Живописные вольности редко допускались в росписях царских гробниц — там каноны сохранялись строже — но в гробницах номархов художники отваживались на новаторство.

Многообразные художественные поиски периода 18-й династии подготовили новаторский перелом, происшедший в царствование фараона-реформатора Аменхотепа IV — Эхнатона в начале 14 в. до н. э.

То, что сделал Эхнатон, было необычайно,— особенно необычайно на фоне тысячелетней застойности общественных отношений Египта. Он отменил единым законодательным актом весь древний пантеон богов, конфисковал имущество храмов и, впервые в истории, ввел единобожие — поклонение богу-солнцу Атону, только ему, и никому больше. Нужна была большая отвага, чтобы решиться на такой переворот, сделав фиванских жрецов своими непримиримыми врагами. Союзников Эхнатон искал не среди крупной знати, а в средних, сравнительно небогатых кругах свободного населения.

Прежнее верховное божество Амон-Ра был богом солнца, изображавшимся в виде тельца или барана (пережиток древнего тотема). Новое божество Атон был самим солнцем — диском, сияющим в небе. Его так и изображали во времена Эхнатона: светлый круг, испускающий лучи. Каждый луч оканчивался человеческой рукой, что должно было символизировать дарование благ земле. В гимне Атону — произведении высокой поэзии — рассказывалось, как погружается во

мрак все живое при заходе солнца и как ликуют, пробуждаясь на рассвете, и люди, и звери, и птицы, и рыбы, «и вся земля творит свою работу». При этом Атон прославлялся не только как покровитель и отец египтян, а и всех народов, различных по языкам и цвету кожи, ибо солнце всем светит и всех живит. А если у чужеземцев нет Нила, подателя влаги, Атон за то посылает им «Нил с неба», то есть дождь, в Египте очень редкий.

О Атон дневной, великий мощью,
Ты творишь жизнь и всех чужедальних
земель!

. . . .

Как великолепны твои замыслы,
О владыка вечности!

Первые несколько лет своего царствования Эхнатон еще носил традиционное имя предшествующих фараонов — Аменхотеп IV (что значит «Амон доволен») и его резиденцией оставались Фивы. Там, вблизи от храмов Карнака, он повелел возвести первый храм в честь Атона. Как полагалось, в этом храме стояли колоссальные статуи Аменхотепа IV, уподобленного Осирису, с атрибутами Осириса. Но они уже значительно отличались своей трактовкой от традиционных храмовых колоссов. Демонстративное отправление нового культа по соседству со святилищем Амона-Ра должно



Фрагмент статуи Аменхотепа IV (Эхнатона).
Песчаник.
14 в. до н. э.

было восприниматься жрецами как кощунство и неслыханный вызов всем вековым обычаям. Очевидно, между жрецами и молодым фараоном произошло столкновение, и тогда царь решился на открытый разрыв с прежней системой: закрыл старые храмы, принял новое имя — Эхнатон («угодный Атону») и спешно приступил к строительству новой столицы, названной Ахетатон — «Небосклон Атона». Место для нее фараон выбрал севернее Фив, на восточном берегу Нила, где гряда гор полукружием обступает долину, образуя естественную ограду.

Хотя столица была построена в короткий срок на пустом месте, где раньше не было ничего, она быстро разрослась в оживленный город с дворцами, храмами, некрополями (в которых, впрочем, почти никого не успели похоронить — Ахетатон просуществовал недолго), с ремесленными и торговыми кварталами, красивыми домами-усадьбами, окруженными садами, а в садах нарядные беседки, бассейны, пруды, обильные рыбой. И все было новое, с иголочки: можно представить, как сверкали под лучами благостного Атона покрывавшие архитектуру многоцветные фаянсовые облицовки, инкрустации, позолота, алебастровые плитки. Ахетатон не походил на «страну могил», как иногда называли Египет,— скорее в его облике было что-то родственное жизнерадостному искусству Крита, с которым Египет имел торговые сношения. Культ животных и растений существовал в Египте издревле, но теперь он переродился в нечто иное, что уместнее назвать просто любовью к природе. Больше не изготовляли статуй с головами львов и шакалов, зато дворцы щедро украшались декором с удивительно натуральными изображениями лотосов, папирусов, виноградных лоз, газелей, аистов, уток, взлетающих из зарослей тростника. Так как жертвоприношения и славословия теперь приносились только солнцу, то сооружения новой столицы открывались ему навстречу, как распускающийся бутон: в храмах не стало замкнутых сумрачных гипостильных залов, вместо них — просторные, открытые дворы с жертвенниками.

Звери и птицы, не претендуя больше на божеские почести, обозначали то, что они есть,— земную тварь, радующуюся солнечному свету. В гимне Атону говорится:

Птицы летят из своих гнезд,
И их крылья восхваляют твой дух!
. . . .
Птенец в яйце говорит еще в скорлупе,
Ты даешь ему воздух внутри ее, чтобы оживить.
И он идет на своих лапках,
Когда он выходит из него.

Та же нежность к живому, вплоть до только что вылупившегося птенца, которая слышится в этом гимне, чувствуется в росписях дворца Эхнатона. Немногое из них уцелело, но и по фрагментам можно догадаться о красоте былого ансамбля.

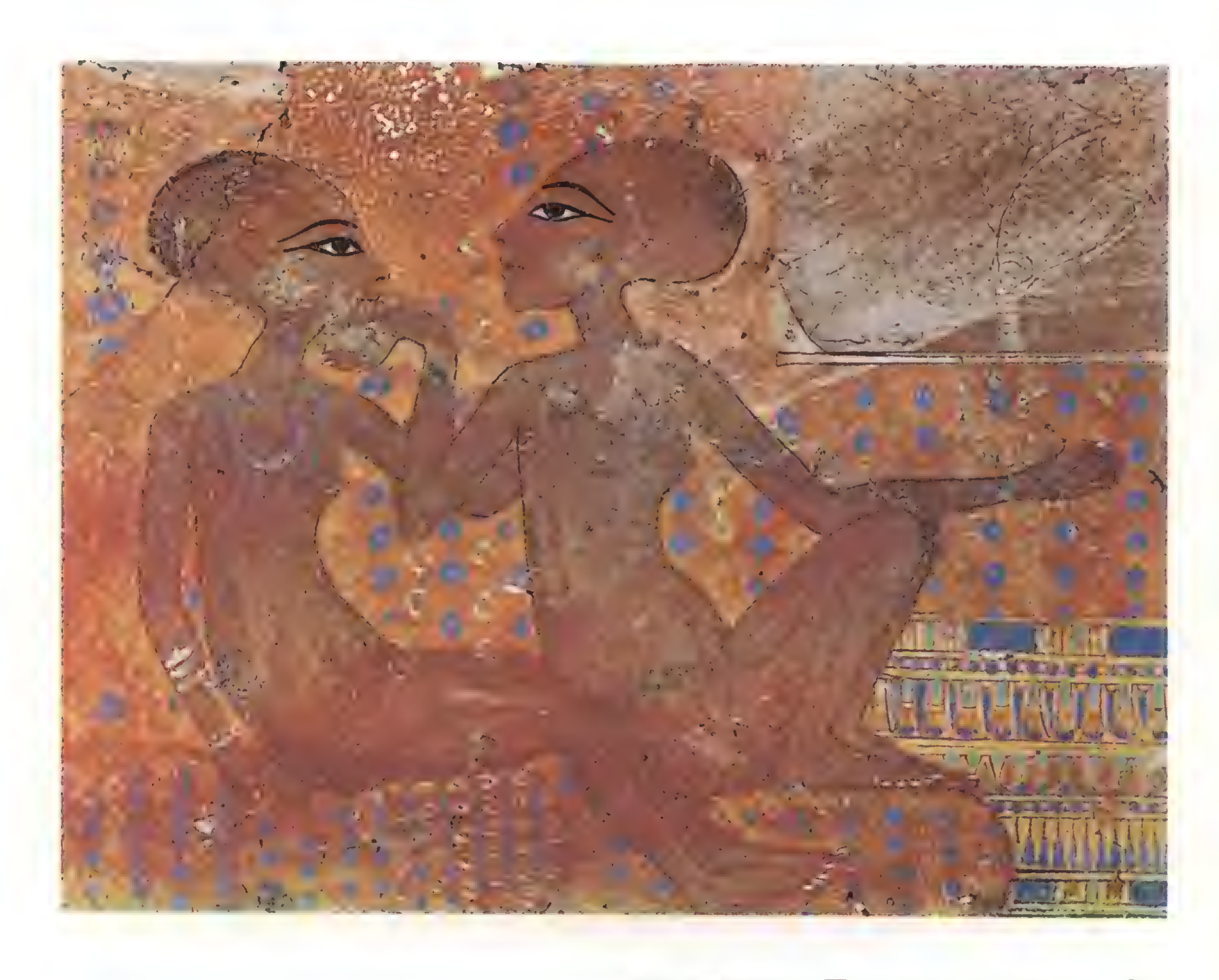
По-новому стали изображать людей. Разрушается броня душевной непроницаемости, возникает интерес к интимным переживаниям, лирическим мотивам. Сохранились рельефы с изображениями сцен частной жизни Эхнатона: он в семейном кругу, ласкает и забавляет детей. Эхнатон был, как видно, примерным семьянином и хотел, чтобы эта сторона его жизни была увековечена. Две женщины сопровождали его на жизненном пути и, может быть, соучаствовали в его реформаторской деятельности: его мать Тия и любимая жена Нефертити, родившая Эхнатону шестерых дочерей. Их иконография обширна, и какой-то неуловимый отпечаток женственности лежит на искусстве той поры.

Обновленное содержание не так-то легко укладывалось в стилевые категории египетского искусства, выработанные веками. Язык изобразительного иероглифа, торжественно-плавных силуэтов, фризообразных построений на первых порах вступает в противоречие с новыми веяниями. Эхнатон, видимо, требовал от художников реализма, передачи индивидуальных черт без прикрас: прежде всего это касалось его собственного облика. До той поры фараонов изображали хотя и с портретным сходством, но героизированно, непременно с могучим телосложением. Наружность Эхнатона меньше всего соответствовала идеалу героического владыки. Он был болезненно худ, с тонкой длинной шеей, тонкими ногами, но широкими бедрами и выпуклым животом. Лицо же, о котором дают выразительное представление уже головы колоссов, стоявших в первом храме Атона в Карнаке, не лишено было своеобразного обаяния. Томас Манн в романе «Иосиф и его братья» описывает лицо Эхнатона в следующих выражениях: «Никакие тысячелетия не отпугнут нас от того точного сравнения, что оно походило на лицо молодого английского аристократа из несколько уже отцветшего рода: длинное, надменно-усталое, с тяжелым, значит, отнюдь не срезанным и все-таки слабым подбородком, с узкой, немного вдавленной переносицей, делавшей еще заметнее широкие чуткие ноздри, и с непроглядно-мечтательными, всегда полузакрытыми глазами...»

Исторический Эхнатон был, однако, не слабым мечтателем, а исключительно властным человеком, умевшим диктовать свою волю — в том числе и



Фрагмент статуи Аменхотепа IV (Эхнатона).
Песчаник.
14 в. до н. э.



Дочери Эхнатона.
Фрагмент росписи из Амарны.
14 в. до н. э.

художникам. Последние сначала сбивались на гротескную утрировку, стараясь правдиво передать особенности фигуры фараона, а также и членов его семьи. На рельефе «Поклонение Атону» царь выглядит довольно карика-

турно. Конечно, это не намеренная карикатура, а только поисковая заостренность стиля, понятная для столь новаторского искусства. В более поздних произведениях утрировка смягчается, постепенно художники находят синтез исконного благородного изящества рисунка и новой лирически-интимной выразительности. Достаточно посмотреть на очаровательную группу двух девочек-царевен — сохранившийся фрагмент стенной росписи дворца Эхнатона. Ласковым и шаловливым движением царевна дотрагивается до подбородка сестры, а та обнимает ее за плечо. Сильно вытянутая затылочная кость у обеих сестер — очевидно, фамильная особенность, художник ее утрировал, но не в ущерб красоте, она даже придает изящество силуэту.

Подлинные шедевры создавались в портретной круглой скульптуре. В мастерской Тутмеса, главного придворного ваятеля, при раскопках были обнаружены и головки дочерей Эхнатона, каждая со своим индивидуальным складом лица, и портреты самого Эхнатона, к сожалению, плохо сохранившиеся, разбитые. Все эти головы должны были служить моделями для портретов, помещаемых в гробницах. Модели делались на основании масок, снятых с живых людей. Мастер исполнял с масок последовательную серию отливок, каждый раз перерабатывая, обобщая, устраняя ненужные подробности. Отливки масок тоже найдены в мастерской, в том числе маска Эхнатона. Без помощи масок египетские художники не могли бы достигать большого портретного сходства, требуемого загробным ритуалом: ведь с натуры они не работали. Но в процессе претворения маски в портрет безжизненный слепок становился высоким произведением искусства. Здесь прежде всего нужно назвать всемирно известный портрет царицы Нефертити. Вернее, три ее портрета (есть и другие, но эти три — лучшие).

Первый, оставшийся незаконченным бюст из песчаника, изображает царицу совсем молодой. Только юному возрасту соответствует такая нежная лепка лица с тающими перетеканиями объемов. Это девическое лицо чуть-чуть улыбается — как бы сквозь томную весеннюю дремоту.

Второй портрет — самый известный — Нефертити в полном расцвете своей красоты, «владычица радости», как ее титуловали, властительная царица с горделивой посадкой головы, увенчанной высоким синим головным убором. Та же длинная стройная шея, те же гармонические черты лица, но теперь более определившиеся и строгие. Этот бюст раскрашен и почти полностью завершен, только левая



Голова царицы Нефертити.
14 в. до н. э.

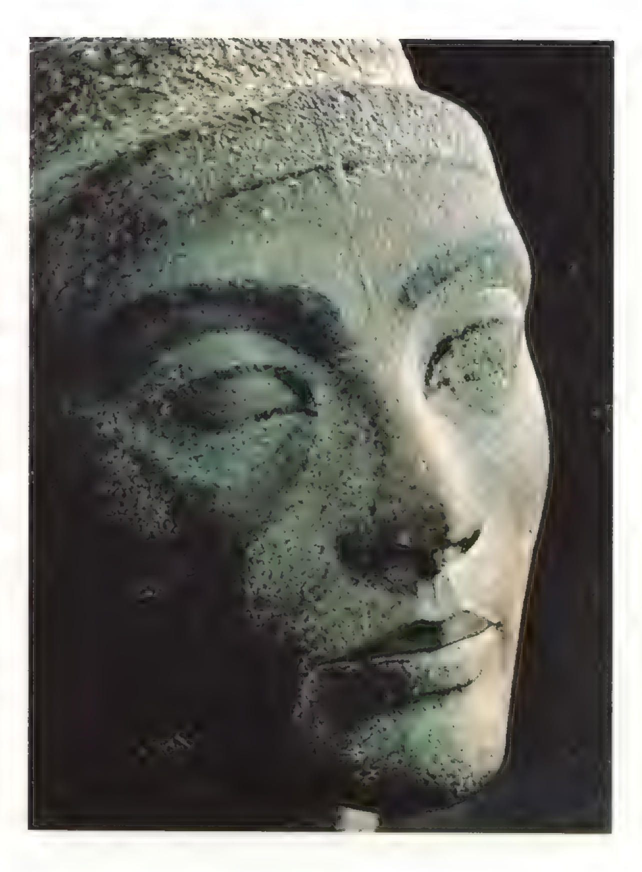


Цветной бюст царицы Нефертити.

глазная впадина оставлена пустой. Белки глаз, радужная оболочка и зрачки на египетских скульптурных портретах обычно инкрустировались алебастром, хрусталем и черным деревом. У Нефертити инкрустирован только правый глаз. Исследователи предполагают, что так было сделано умышленно, потому что Нефертити в то время была жива, а разверзание очей являлось сакральным действием: оно оживляло душу уже умершего человека. «Глядящий» бюст мог отнять часть души у живого оригинала.

Археолог Боркхардт, нашедший цветной бюст Нефертити, записал в дневнике раскопок: «Описывать бесцельно — смотреть!» Портрет прекрасной египетской царицы занял место в ряду поэтичнейших женских образов, созданных мировым искусством; ныне он так же знаменит, как Афродита Милосская и Джоконда.

Третий скульптурный портрет Нефертити, оставшийся, как и первый, незавершенным, являет облик царицы, ставшей значительно старше: здесь ей, вероятно, более тридцати лет. Некоторые считали, что это портрет какой-то другой женщины,— но даже на репродукциях видно: все тот же знакомый профиль, миндалевидные глаза, разлет высоких бровей, и та же характерная постановка головы — вытянутая вперед шея и приподнятое лицо. Но



Голова царицы Нефертити. Фрагмент.

теперь, став еще более одухотворенным, облик Нефертити выдает следы физического увядания: черты жестче, сильнее обозначились скулы, чуть опустились углы рта. Тень печали лежит на все еще прекрасном ее лице.

Через бездну трех с половиной тысячелетий доходит к нам и безмолвно говорит с нами образ этой женщины на разных этапах ее жизни,— жизни, о которой известно, в сущности, так мало и совсем неизвестно, когда и как она оборвалась.

Религиозно-политические реформы Эхнатона были слишком радикальными, чтобы закрепиться надолго. После его смерти — а он царствовал семнадцать лет — прежние культы начали восстанавливаться. Первый преемник Эхнатона Сменхкара, муж его старшей дочери (в Египте престол наследовали мужья дочерей фараонов, причем часто браки заключались между сводными братом и сестрой), царил очень недолго; по-видимому, поклонение Амону возобновлялось уже при нем. Следующий фараон, Тутанхатон, женившийся на другой дочери Эхнатона, взошел на престол, когда ему было всего десять лет, и жрецы воспользовались малолетством царя, чтобы полностью вернуться к старым порядкам. Тутанхатона переименовали в Тутанхамона, столицу вновь перенесли в Фивы, город Ахетатон был заброшен, а вскоре и разрушен. «Небосклон Атона» померк. Храм Атона, царский дворец, художественные мастерские — все было превращено в обломки не временем, а руками людей, политических противников царя-реформатора, само имя которого отныне не упоминалось или его называли «врагом из Ахетатона».

Но «рукописи не горят»: культурные ценности не исчезают бесследно, как бы их ни истребляли. Сохранилась стела на скале, изображающая поклонение царской семьи солнцу. Сохранились скальные гробницы ахетатонских вельмож, покрытые рельефами и надписями. В начале 19 века они привлекли внимание археологов. А в конце 19 века начались раскопки и самого города, позволившие реконструировать его план и принесшие те замечательные находки, о которых выше говорилось. Чудом сохранившийся неповрежденным портрет Нефертити был найден только в 1912 году. Раскопки велись на территории арабского селения Эль-Амарна, поэтому искусство эхнатоновской эпохи принято называть амарнским.

Амарнские художественные нововведения не угасли с исчезновением Ахетатона — они оказались более стойкими, чем политические. В гробнице Тутанхамона, умершего в 18-летнем возрасте, в 1342 г. до н. э., следы

культа Атона вытеснены старым культом Амона-Ра и других богов, но господствует амарнский художественный стиль в своем самом утонченном варианте.

Открытие в 1922 году гробницы Тутанхамона было одним из волнующих археологических приключений нашего века и большим событием в египтологии. (Археолог Говард Картер, которому принадлежит честь этого открытия, написал о нем увлекательную книгу; рассказано об этом и в книге К. Керама «Боги, гробницы, ученые».) Раскопки производились в так называемой Долине Царей, на месте древних Фив, где в эпоху Нового царства находился царский некрополь. Здесь давно уже работали археологические экспедиции, которые как будто раскопали все, что возможно, и новых находок не ожидалось. Однако Картер был уверен, что усыпальница Тутанхамона должна быть где-то здесь. И действительно, после долгих терпеливых поисков, разгребая груды щебня у подножия ранее открытой гробницы Рамсеса VI, обнаружили каменные ступени, ведущие к запечатанной двери в скале. За дверью оказалось помещение из нескольких камер, наполненное таким множеством драгоценных предметов, что для их разборки и исследования понадобилось пять лет. Тут были большие статуи и малые статуэтки; золотые ларцы; ложа и кресла из черного дерева, инкрустированные золотом, слоновой костью и цветным фаянсом, покрытые великолепными росписями и рельефами; золотые модели колесниц, тоже расписанные; фигурные алебастровые сосуды и бесчисленные ювелирные украшения. В последней погребальной камере стоял огромный ящик, обитый листовым золотом, внутри него — еще три таких же ящика, в последнем ящике находился каменный саркофаг, заключавший в себе три золоченых гроба, один в другом, имеющие форму человеческого тела. В последнем гробу, сделанном из чистого золота, лежала запеленутая мумия Тутанхамона с артистически исполненной портретной золотой маской на лице. Судя по ней, а также по скульптурному портрету из белого алебастра на крышке канопы (сосуда, в котором хранились внутренности погребенного), лицо юного фараона, нежно-округлое, с пухлым ртом и большими, широко расставленными глазами, было мальчишески-пленительно.

Сама мумия была осыпана драгоценными изделиями: амулеты, ожерелья, подвески, браслеты и кольца, золотые наконечники на пальцах, два кинжала у пояса, один золотой, другой, что более удивительно, железный,— изделия из железа ранее не



встречались в Египте. Но особенно тронул тех, кто присутствовал при вскрытии саркофага, помещенный среди всех этих металлических сокровищ увядший венок из живых цветов. «И вновь овладело нами ощущение таинственности, благоговение перед давно минувшими, но все еще могущественными тайными силами, витающими над гробницей»,— писал Картер.

Еще никогда захоронения фараонов не представали перед глазами исследователей в такой полноте и пышности. Нет оснований думать, что именно этому фараону-мальчику, не успевшему ничем себя прославить, воздавались какие-то особенно роскошные погребальные почести,— очевидно, гробницы других царей, великих завоевателей, были еще богаче. Но они подвергались разграблениям и в древние и в новые времена. Чтобы уберечь посмертные жилища владык, прибегали к хитростям: строили ложные гробницы — кенотафы, в которых не было ничего, кроме пустых саркофагов, а мумия и сокровища сберегались в тайниках; часто жрецы тайно переносили мумии из одного склепа в другой или сносили их в одно место. Распространялись легенды о проклятии фараонов, будто бы обрекавшем смерти каждого, нарушившего их загробный покой. Но ничто не могло удержать похитителей кладов. Археологи находили гробницы взломанными, опустошенными или полностью, или на большую долю.

И только гробнице Тутанхамона необыкновенно повезло. Грабители побывали и в ней, видимо вскоре же после погребения. Первая камера носила следы их посещения — вещи там были разбросаны и свалены в беспорядке. Однако воры успели унести лишь немногое и по какой-то причине больше не возвращались. А впоследствии на этом месте строились лачуги рабов, сооружавших гробницу Рамсеса VI; вход в усыпальницу Тутанхамона был загорожен и забыт.

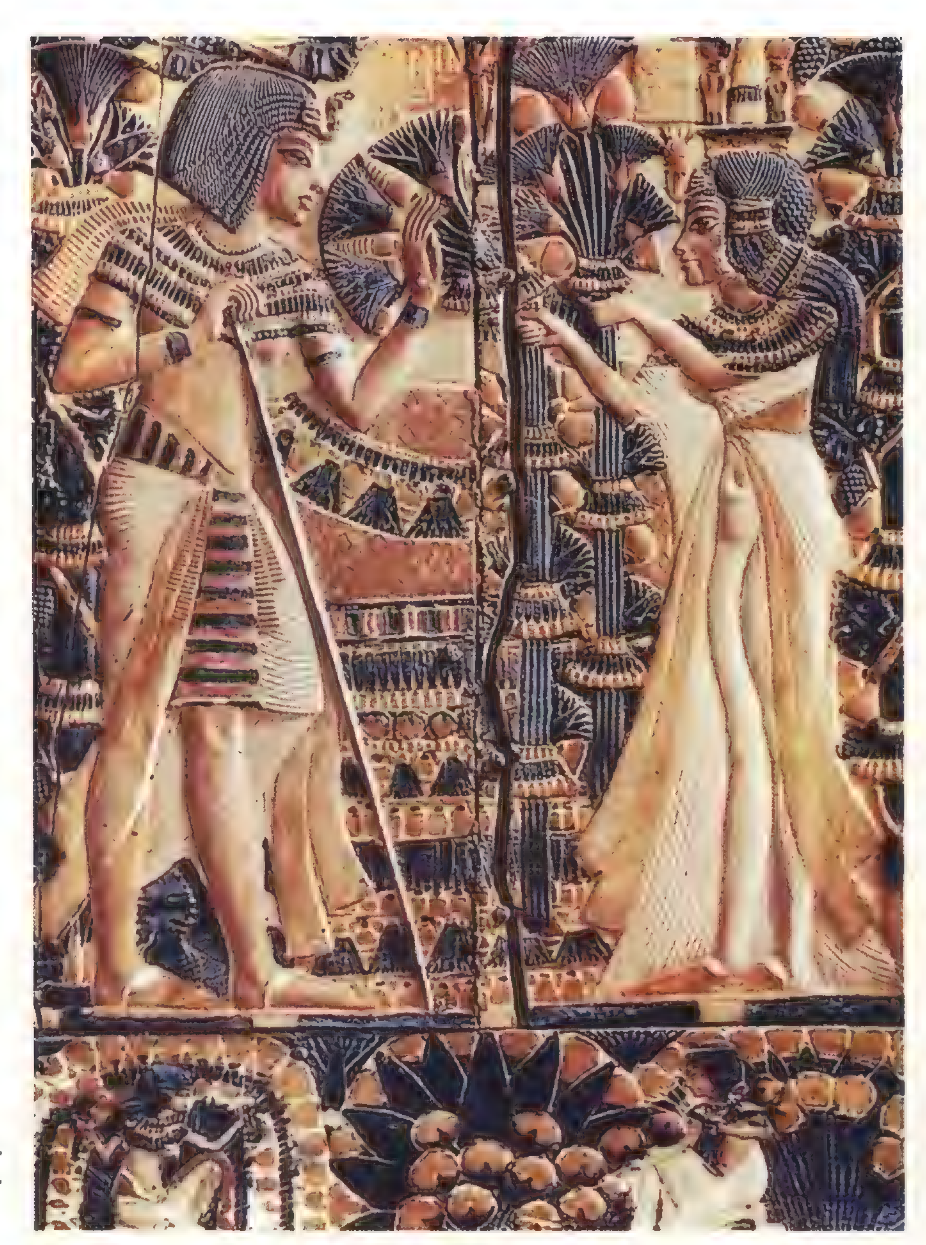
Обилие в ней золотых изделий уже само по себе поражает воображение. Золота в Египте было, по гиперболическому выражению вавилонских царей, «больше, чем песка морского»: кроме золотых месторождений в самом Египте, его привозили из Нубии

Голова Тутанхамона.
Алебастр.
Середина 14 в. до н. э.



Парадный трон фараона Тутанхамона.
Середина 14 в. до н. э.

и других покоренных стран. Серебра было меньше, чем золота, и ценилось оно дороже. Но не столько ценность материала, сколько художественность его обработки делает гробницу Тутанхамона пещерой сокровищ. Какую вещь ни взять: алебастровую вазу, кресло, ларец — перед нами произведение изысканного искусства. Таких простоватых фигурок, как в гробницах номархов Среднего царства, здесь нет: каждая статуэтка мастерски исполнена, исключительно изящна. В целом создается впечатление чрезвычайной рафинированности художественного стиля, доходящей до изнеженности: черта, нередко свойственная предзакатным стадиям больших культурных эпох. Хотя и во времена Тутанхамона сохраняются тысячелетние традиции Египта — его священные символы, его иконография, но больше нет ни следа строгой простоты форм, геометризма силуэтов, к которым тяготело искусство Древнего царства. Теперь формы изделий гнутся, как цветочные стебли, а материалы полупрозрачны, как лепестки. Среди сокровищ Тутанхамона особенно много сосудов и светильников из алебастра, сквозистого, нежно-белого с золотистым оттенком, уподобленных лотосам, лилиям. Ложа и кресла сконструированы с таким расчетом, чтобы тело в них покоилось и нежилось: сиденья мягко выгнуты,



Тутанхамон с женой в саду. Рельеф на крышке ларца. *Середина 14 в. до н. э.*



Богиня Селкит,
охраняющая ковчег
с канонами Тутанхамона.
Середина 14 в. до н. э.

приспособлены для подушек, подлокотники — для рук, лежащих без напряжения, расслабленно. Декор изыскан: много ажурных вставок, цветных инкрустаций, ножки кресел заканчиваются львиными лапами, ножки складного стульчика — утиными головками, держащими в клювах нижние перекладины, сиденье имитирует свисающую звериную шкуру. Конечно, и львы, и коршуны, и змеи, и жуки имели ритуальный смысл, призваны были охранять особу фараона, но трудно отделаться от впечатления, что теперь все эти представители животного царства в значительной мере поступились своей священной ролью ради функции изящного украшения.

На спинке парадного кресла имеется многоцветное, выложенное из драгоценных материалов на золотом фоне, изображение самого Тутанхамона и его жены Анхесамон — дочери Эхнатона. Она умащивает благовониями своего мужа, сидящего в грациозной непринужденной позе. Сцена напоминает аналогичные мотивы из семейной жизни Эхнатона и Нефертити, в ней так же выражена взаимная нежность супругов, только уже без всякого налета гротеска: трогательно и красиво. Не менее прелестна сцена в саду, помещенная на крышке костяного ларца: здесь Анхесамон с улыбкой протягивает супругу букет цветов. И Тутанхамон, и его жена, которая, возможно, приходилась ему сводной сестрой, выглядят почти детьми,— да так оно и было в действительности: ведь их поженили в десятилетнем возрасте, а тут им могло быть лет по тринадцать или четырнадцать.

Обаятельный облик юной Анхесамон узнается и в лицах четырех богинь-охранительниц. Эти статуэтки, похожие на фей, стояли в погребальной камере, ограждая распростертыми тонкими руками золотой наос, как бы прося не трогать его. Картер вспоминал, что «уже одно созерцание их казалось чуть ли не кощунством». Те же четыре охранительницы встретили археологов у саркофага, в котором покоилась мумия: тут они были изваяны по углам саркофага, и их раскинутые крылья стлались по его стенкам. Богини-охранительницы были давним элементом погребального культа, включавшего плач Исиды по Осирису. Но это были суровые божества, а не сказочные феи, в которых они превратились теперь. Сходство их со вдовой умершего тем более ново. Благодаря ему наполнялись живым чувством древние заклинания Исиды:

О брат мой, о владыка, отошедший в край безмолвия,
Вернись же к нам в прежнем облике твоем!
Руки мои простерты приветствовать тебя!
Руки мои подняты, чтобы защищать тебя!



Рамессеум (дворцовый комплекс) в Фивах. Вид с юго-востока. *13 в. до н. э.*

Саркофаг с мумией Тутанхамона оставлен в его гробнице в Долине Царей. Все найденные там сокровища ныне хранятся в Каирском музее. В 1973 году часть их экспонировалась на выставке в Москве. Мы могли воочию видеть памятники древней культуры, неувядаемо прекрасной, в эпоху ее уже вечереющего сияния.

Вскоре после кончины Тутанхамона в Египте воцарилась новая, 19-я династия. Она выдвинула прославленных царей-завоевателей, первое место среди них принадлежало Рамсесу II, покорителю хеттов, правившему в течение шестидесяти семи лет. При нем

вновь развернулось грандиозное строительство, чему способствовал приток богатств из завоеванных стран. Была завершена архитектура храма Амона в Карнаке, начатого при Аменхотепе III, воздвигнут величественный Рамессеум — комплекс, включавший в себя и дворец, и заупокойный храм Рамсеса. И совсем удивительное, прежде всего по своей трудоемкости, сооружение — храм, вырубленный в скале Абу Симбел. Залы, колонны, статуи — все высекалось из скального массива, в том числе четыре 20-метровые статуи Рамсеса II на фасаде. В 1960-х годах этот невиданный пещерный храм был, под эгидой ЮНЕСКО, разобран на отдельные блоки и перенесен на 30 метров выше, чтобы спасти его от затопления при строительстве Асуанской плотины. И это была громадная работа, хотя производилась она во всеоружии современной строительной техники,— а каково же было тем, кто 33 века тому назад вручную создавали гигантское святилище? Такой труд сравним только с возведением пирамид Древнего царства.

Рамсес II культивировал древнейшие традиции египетского искусства, угасавшие в амарнскую эпоху,— торжественно-монументальный стиль, подавляющую грандиозность сооружений, могущественное величие статуй фараона-бога. Но это уже была нарочитая архаизация, от которой веяло холодом; органичность монументальных образов Древнего царства оказывалась невозобновимой. А в произведениях менее официозных и масштабных, в рельефах и росписях, сохранялось влияние амарнского искусства — его экспрессия, динамика, свободное обращение с канонами. Показателен рельеф с плакальщиками — один из шедевров московского собрания. Он создан в эпоху 19-й династии в Мемфисе. «Плакальщики» расположены по фризу, как и в былые времена, но нет прежнего параллелизма фигур, равномерности интервалов. Теперь это не процессия, а толпа; фигуры теснятся, смешиваются, их ритм усложнился — одни согнулись, другие падают наземь, третьи запрокинулись назад. Уже нет и распластанности: у каждой фигуры видно только одно плечо. Что может быть выразительнее, драматичнее этих простертых, заломленных, поднятых к небу гибких рук? Экспрессия чувствуется в самих движениях резца художника, нервных и порывистых. Рельеф не возвышается над фоном, он врезан в поверхность, причем одни линии очень сильно углублены, подчеркнуты, другие проведены легко — так достигается беспокойная игра теней и усиливается ощущение пространственной сложности композиции.



Плакальщицы.
Рельеф из Мемфиса.
Конец 14 в. до н. э.

Подобные вещи были последним словом египетского реализма, а храм в Абу Симбел с его колоссами — последней вспышкой египетского монументального гения. Дальше линия развития постепенно затухает. После Рамсеса II и при следующих династиях началась полоса тяжелых длительных войн, завоеваний Египта эфиопами, ассирийцами, утраты Египтом военной и политической мощи, а затем и культурного первенства. В 7 в. до н. э. египетская монархия на время вновь объединилась вокруг саисских правителей, возродилось и ее искусство в традиционных формах. Саис-

ское искусство высоко по мастерству, но склонно к повторению старых образцов, в нем нет былой жизненности, ощущается усталость, иссякание творческой энергии. Всемирно-историческая роль Египта в то время уже была исчерпана и все ярче разгоралось восходящее солнце Эллады.

Но еще очень долго, даже когда Египет перестал быть самостоятельным государством, его многотысячелетняя культура исподволь питала культуру Средиземноморья. Египетский город Александрия в 4 в. до н. э. стал местом скрещения и синтеза греческой и египетской культур; правивший Александрией представитель македонской династии Птолемеев называл себя фараоном, «избранником Ра, любимцем Амона». Знаменитая Александрийская библиотека и Александрийский музей — храм муз и оплот науки — были обязаны своим существованием не только грекам, но и египтянам, обладавшим обширными познаниями в астрономии, математике, ремеслах и искусстве. «Огромная роль Древнего Египта в истории мировой культуры до сих пор еще не оценена должным образом,— пишет советский египтолог М. Э. Матье.— Ряд открытий в науке и технике все еще приписывается то грекам, то арабам, ибо мы узнаем о появлении этих открытий из античных или средневековых арабских источников, не подозревая подчас о том, что, в сущности, речь идет просто о плодотворном использовании культурного наследия древности».



Искусство Передней Азии

Введение

Таким же древним и таким же мощным очагом культуры, как и Египет, была Передняя Азия. Однако изучение ее искусства началось позднее искусства египетского и встретило на своем пути немалые трудности. Вплоть до середины 19 века художественная жизнь народов, некогда населявших эту обширную часть земного шара, оставалась почти совсем неизвестной человечеству. Сведения, почерпнутые из легендарных библейских сказаний, равно как и описания древних городов, сделанные греческим историком 5 в. до н. э. Геродотом, были, по существу, единственным источником знания. Причиной подобного неведения было полное отсутствие каких-либо зримых памятников древней архитектуры и искусства Передней Азии. Истребленные войнами, пожарами и наводнениями, они просто давно исчезли с лица земли. Сырцовый кирпич, из которого при отсутствии леса и камня строили большинство зданий Двуречья, был материалом весьма непрочным, и потому сама природа быстро довершала те разрушения, которые производили люди. Заброшенные и опустевшие после кровавых битв и падения той или иной государственной власти города быстро приходили в ветхость и зарастали землей. На их месте, правда, вырастали новые, но и их ждала та же участь.

Древнеегипетские храмы и пирамиды, сложенные из гигантских каменных блоков, вопреки разрушительным усилиям времени, людей и природных стихий продолжали и продолжают поныне горделиво выситься над земной поверхностью. А не менее громадные дворцы, храмы и башни городов Двуречья оказались сокрытыми под толщей земляных холмов, которые как бы похоронили и поглотили их остатки. И все же настойчивые усилия археологов отвоевали у пустыни то, что сохранилось от богатой и пышной цивилизации древности. 19 век потряс мир грандиозностью своих археологических открытий, произведенных в долине Тигра и Евфрата и близлежащих к ней районов. Расшифровка учеными клинописных знаков была не менее важной вехой в истории. Она дала возможность не только понять законы жизни государств Передней Азии, но

и проникнуть в волшебный мир древней поэзии, мифических сказаний о богах — владыках над стихиями и покровителях плодородных равнин, о героях — победителях зла в облике чудовищ.

Впервые люди с изумлением осознали, насколько богатой и разнообразной была духовная культура разных этапов (от 4-го до 1-го тыс. до н. э.) и разных народов Древней Передней Азии. С середины 20 века археологи проникли еще дальше в глубь веков, открыв доисторическую культуру Древнего Востока, восходящую к 8—5-му тыс. до н. э. Так, перед человечеством постепенно, хотя все же далеко не полностью, вырисовывалась картина жизни великих древних народов, чей опыт и чья мудрость положили начало многим нашим современным познаниям, научным и художественным представлениям.

Передняя Азия не случайно именуется колыбелью человеческой цивилизации. Действительно, многое из того, что окружает нас сейчас и чем мы пользуемся в повседневной жизни, существовало уже более трех и четырех тысячелетий тому назад. В государствах Древнего Двуречья зародились основы математических знаний, сложилась десятеричная система счета, установилось деление часового циферблата на двенадцать частей. Изучение небесных светил превратилось там в точную науку. Вавилонские жрецы, например, умели вычислить с большой точностью движение планет, время обращения Луны вокруг Земли. Шумерийские и вавилонские зодчие научились возводить высочайшие башни, строить не только плоские перекрытия, но и арочные конструкции, впоследствии воспринятые древними римлянами.

Передняя Азия с ее разноплеменным населением занимала в древности обширные пространства земли, расположенные к северу от Персидского залива между Средиземным, Черным и Каспийским морями. Она разделялась по диагонали реками Евфратом и Тигром, текущими с северо-запада на юго-восток и впадающими в Персидский залив. Область между Тигром и Евфратом получила название Двуречья, или Месопотамии (Междуречья). В плодородной долине южной части Двуречья сложились такие ранние государства, как Шумер, Аккад и Вавилон. В северной части сформировалась Ассирия, расположенная по среднему течению Тигра. На восточном побережье Средиземного моря существовали Финикия и Палестина. В Малой Азии и Северной Сирии располагалась горная страна хеттов и хурритское государство Митанни, в горных районах к северо-востоку от

Тигра находились Урарту и Иранское государство. Таким образом, в Переднюю Азию входили многие области, заселенные многими народами. Эти земли ныне принадлежат разным странам. Северная часть Двуречья, например, принадлежит Сирии, остальные ее части Ираку, а области Закавказья входят в Советский Союз.

Разноплеменная культура Передней Азии, конечно, не могла быть однородной. Сменявшие друг друга народы, стремящиеся к захвату плодородных равнин, несли с собой новые веяния и новые порядки. Зачастую они безжалостно уничтожали все то, что было создано их предшественниками. И тем не менее в своем собственном поступательном развитии они неизбежно опирались на опыт прошлого и порой оказывались у него в плену.

В Передней Азии получили развитие те же виды искусства, что и в Египте. Главенствующую роль здесь также играла монументальная архитектура, тесно связанная с другими областями изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В государствах Двуречья не менее видное место, чем в Египте, занимали скульптура, рельеф, мелкая пластика, ювелирное дело. Как и в Египте, создавались и яркие росписи, украшавшие стены дворцов. Но многие черты в то же время отличают искусство Передней Азии от египетского. Прежде всего, совершенно иные природные условия давали строителям и иные материалы. Отсутствие леса и камня привело к использованию жителями Древнего Двуречья сырцового кирпича, менее долговечного и ценного, чем камень. Вследствие этого сложились не только особенности архитектурной формы с ее простыми кубическими объемами, но и иные приемы украшения здания. Зодчие изобрели способ прорезать стены вертикальными выступами и нишами, окрашивать их в звучные, насыщенные тона, что разрушало однообразие дробной кирпичной кладки и оживляло глухую и скучную поверхность плоской стены.

Заупокойный культ не получил в Двуречье такого значительного развития, как в Египте, не сложилось и представлений о том, что душа умершего человека должна вернуться в изваянное подобие живого тела. Поэтому портретная пластика не смогла достичь таких вершин, каких она достигла в Древнем Египте. Но статуи божеств и правителей, созданные в странах Передней Азии, разнообразны, мастерски проработаны, отмечены печатью значительности и внутренней силы. В рельефах Двуречья важное место отводилось рассказу о победоносных войнах, деяниях правителя. Каждый такой рельеф становил-

ся своего рода исторической вехой, как бы отмечающей новый отсчет времени. Большое распространение наряду с рельефом получила и глиптика — резные цилиндрические печати-амулеты. Покрытые тончайшей резьбой, выполненной подчас по твердой и гладкой поверхности камня, они изображали обряды, сцены из народных басен с участием животных, сцены из мифических сказаний. В этом виде искусства, как и в мастерстве ювелирного дела, народы Передней Азии достигли высочайшего совершенства.

Долгую историю Древнего Двуречья принято условно расчленять на отрезки по наименованию городищ и мест первых находок, типичных для каждого периода. Самые ранние среди них, восходящие к эпохе неолита,— это период Халаф, относимый к концу 6—5-го тыс. до н. э., и период Убайд — 4000—3500 гг. до н. э. Время распада первобытнообщинного строя приходится на периоды Урук, 3500—3000 гг. до н. э., и Джемдет-Наср, с 3000 по 2850 гг. до н. э.

Последующую историю ранних рабовладельческих городов-государств, их расцвета и упадка можно вкратце обрисовать следующим образом. В 3-м тыс. до н. э. поочередно возвышаются шумерийские города-государства Южного Двуречья — Ур, Урук, Лагаш (2850—2400 гг. до н. э.), затем (в 24—22 вв. до н. э.) власть переходит к семитскому городу северной части Южного Двуречья — Аккаду, после чего происходит новое усиление шумерийских городов Лагаша и Ура (2200—1997 гг. до н. э.). Еще позднее (в 20—17 вв. до н. э.) бо́льшая часть Месопотамии объединяется под властью Вавилона. В 16—15 вв. до н. э. наивысшего расцвета достигло государство Митанни, образовавшееся в 17 в. до н. э. в Северном Двуречье. В свою очередь оно было разрушено в 1400 г. до н. э. хеттской армией. Государство хеттов просуществовало с 17 по 12 вв. до н. э. К 14 в. до н. э. усиливается мощь Ассирии, которая, одержав верх над Вавилоном, постепенно превратилась в крупную военную державу. После гибели Ассирии в конце 7 в. до н. э. под натиском вавилонских войск происходит новое возвышение Вавилона и образуется Нововавилонское, или Халдейское, царство. Однако в середине 6 в. до н. э. и оно попадает под власть Ахеменидского Ирана, который превратился в обширнейшее государство, включившее в себя, помимо самого Ирана, всю Переднюю Азию. Ахеменидская Иранская держава была последним древневосточным государством. С конца 4 по конец 2 в. до н. э. в Месопотамии уже господствуют греко-македонские завоеватели.

Таким образом, даже по столь сухой и краткой схеме можно представить себе, какой жестокой борьбой за господство была наполнена история древних народов Передней Азии. Но многие завоеватели несли с собой не только разрушения. Они были одновременно творцами, созидателями городов, дворцов и храмов, улиц и садов, мостов и каналов. Уничтожая старое, они в то же время заботились о благоустройстве и красоте своих новых городов.

Почти на каждом историческом этапе обитателями долины Тигра и Евфрата были сделаны новые шаги (правда, всегда на основе достижений прошлого) и открытия в области архитектуры, науки и искусства, которые по праву могут считаться первыми в мире. И даже сами жестокие деспоты — правители древневосточных государств — осознавали важность своей историко-культурной миссии — созидателей.

Так, Гудеа — правитель Лагаша — вошел в историю как ревностный строитель. Царь Вавилонии Хаммурапи прославился тем, что, собрав предшествующие законы всех областей Двуречья, создал свой, первый полный свод законов, приказав начертать его на каменной стеле. Царь Ассирии Ашшурбанипал стал знаменитым главным образом благодаря составленной им обширной библиотеке клинописных текстов на табличках, собранных им по всей стране. Именно эти записи стали ключом ко всей науке и мифологии древнейшей области Ближнего Востока.

История донесла до нас лишь немногие из огромного числа памятников искусства и архитектуры Передней Азии, и поэтому картина художественной жизни Двуречья и окружающих его областей далека от полноты. Но и то, что мы можем узнать о ней сегодня, вселяет в нас не только почтение к глубине веков, но и восхищение талантом и ярким декоративным чутьем, развитым у древних мастеров.

Древнейшие периоды искусства Двуречья

Памятники нового каменного века, сохранившиеся на территории Передней Азии, весьма многочисленны и разнообразны. Это культовые статуэтки божеств плодородия, культовые маски, глиняные сосуды. Неолитическая культура, сложившаяся на территории Двуречья в 6—4 тыс. до н. э., во многом предшествовала последующей культуре раннего классового общества. Видимо, эта часть Передней Азии занимала важное положение среди других стран уже в период родового строя, о чем говорят остатки монументальных храмов и сохранившиеся в погребениях северных районов Передней Азии (в поселениях Хассуна, Самарра, Телль-Халаф, Телль-Арпачия, а также в соседнем с Двуречьем



Чаша из Убайда.
Начало 4-го тыс. до н. э.




Сосуды из Суз.
Конец 4-го тыс. до н. э.

Эламе) керамические изделия, употреблявшиеся при погребальных церемониях. Тонкостенные, правильной формы, нарядные и стройные сосуды Элама были покрыты четкими коричневато-черными мотивами геометризированной росписи по светлому желтоватому и розоватому фону. Такой узор, нанесенный уверенной рукой мастера, отличался безошибочным чувством декоративности, знанием законов ритмической гармонии. Он всегда располагался в строгом соответствии с формой. Треугольники, полоски, ромбы, щеточки стилизованных пальмовых ветвей подчеркивали вытянутое или округлое строение сосуда, в котором красочной полосой особо выделялись дно и горловина. Порой комбинации узора, украшавшего кубок, повествовали о важнейших для человека того времени действиях и событиях — охоте, жатве, скотоводстве. В фигурных узорах сосуда из Суз (Элам) без труда можно узнать очертания стремительно несущихся по кругу гончих псов, горделиво стоящих козлов, увенчанных огромными крутыми рогами. И хотя пристальное внимание, проявляемое художником к передаче движений животных, напоминает первобытные росписи, ритмическая организованность узора, его подчинение строению сосуда говорят о новой, более сложной стадии художественного мышления.

Искусство Двуречья конца 4-го — 3-го тыс. до н. э. (государства Шумера и Аккада)

Во второй половине 4-го тыс. до н. э. в плодородных равнинах Южного Двуречья возникли первые города-государства, которые к 3-му тыс. до н. э. заполнили всю долину Тигра и Евфрата. Главными из них стали города Шумера. В них выросли первые памятники монументального зодчества, расцвели связанные с ними виды искусства — скульптура, рельеф, мозаика, различного рода декоративные ремесла. Культурному общению разных племен активно содействовало изобретение шумерийцами письменности, сперва пиктографической (основой которой служило картинное письмо), а затем и клинописи. Шумерийцы придумали способ увековечивать свои записи. Они писали острыми палочками на сырых глиняных табличках, которые потом обжигались на огне. Письменность широко распространяла законодательства, знания, мифы

и верования. Записанные на табличках мифы донесли и до нас имена божеств-покровителей разных племен, связанных с культом плодоносящих сил природы и стихий. Каждый город почитал своих богов. Ур чтил бога Луны Нанну, Урук богиню плодородия Инанну (Иннин) — олицетворение планеты Венеры, а также ее отца бога Ана — владыку небосвода и ее брата — солнечного бога Уту. Жители Ниппура почитали отца бога Луны — бога воздуха Энлиля — создателя всех растений и животных. Город Лагаш поклонялся богу войны — Нингирсу. Каждому из божеств посвящался свой храм, который становился центром города-государства. В Шумере окончательно утвердились и основные черты храмового зодчества.

В стране бурных рек и заболоченных равнин необходимо было поднимать храмы на высокую насыпную платформу-подножие, чтобы предохранить их от наводнений. Поэтому важной частью архитектурного ансамбля стали длинные, подчас проложенные в обход холма, лестницы и пандусы, по которым жители города и жрецы поднимались к святилищу. Медленное восхождение по их бесчисленным ступеням давало возможность увидеть храм с разных точек зрения.

Первыми мощными сооружениями Шумера конца 4 тыс. до н. э. были так называемые «Белый храм» и «Красное здание» в Уруке. Даже по сохранившимся развалинам видно, что это были строгие и величественные здания. Прямоугольные в плане, лишенные окон, со стенами, расчлененными в Белом храме вертикальными узкими нишами, а в Красном здании — мощными полуколоннами, простые по своим кубическим объемам, сооружения эти четко вырисовывались на вершине насыпной горы. Они имели открытый внутренний двор, святилище, в глубине которого помещалась статуя почитаемого божества. Каждое из этих сооружений было выделено среди окружающих строений не только подъемом ввысь, но и окраской. Белый храм получил свое название за побелку стен. Красное здание (оно, видимо, служило местом народных собраний) было украшено разнообразным геометрическим орнаментом из глиняных обожженных конусообразных гвоздиков «зигатти», шляпки которых окрашены в красный, белый и черный цвета. Этот пестрый и дробный орнамент, напоминавший вблизи ковровое плетение, издали, сливаясь, приобретал единый мягкий красноватый оттенок, что и дало повод для его современного наименования.

В 3-м тыс. до н. э. в шумерийских центрах Уре, Уруке, Лагаше, Адабе, Умме, Эреду, Эшнуне и Кише возник-

ли более разнообразные и разработанные типы зодчества. Города, беспрерывно воюющие друг с другом, ограждали себя оборонительными сооружениями. До сих пор видны остатки этих мощных и суровых крепостных стен с башнями и укрепленными воротами. Значительное место в ансамбле каждого города занимали дворцы и храмы. Хотя здания по-прежнему возводились из сырцового кирпича, в их декоративном оформлении проявилось большее разнообразие. Из-за влажного климата плохо сохранялись настенные росписи. Поэтому особую роль стали играть мозаика, а также инкрустация из самоцветов, перламутра и раковины, широко применявшиеся в украшении стен, колонн, статуй. В употребление вошла также отделка колонн листовой медью, включение рельефных композиций. Окраска стен в свою очередь имела немаловажное значение. Все эти детали оживляли строгие и простые формы храмов, придавали им большую зрелищность, соответствующую красочности самих обрядов. Храм богини — «матери всех богов» и «богини лесистых гор» Нинхурсаг,— воздвигнутый в Убайде близ города Ура в середине 3-го тыс. до н. э., отмечен целым рядом подобных нововведений. Культ плодородия, столь значительный для древних сельскохозяйственных племен, определил



Облицовка полуколонн «Красного здания» в Уруке.
Конец 4-го тыс. до н. э.



Заготовление молока. Фрагмент фриза храма в Убайде.
Середина 3-го тыс. до н. э.

тематическую направленность и символику его убранства. Над прямоугольным входом в храм располагался навес, опирающийся на тонкие деревянные столбы (символы финиковых пальм), обитые медью и украшенные вкладками из перламутра, самоцветов, асфальта. Стены храма, помимо вертикальных ниш, были расчленены и по горизонтали лентами мозаичных фризов, вдавленных в асфальтовую обмазку. Их сюжеты повествовали о повседневных сельскохозяйственных занятиях, которые приобрели значение ритуала,— дойке коров, сбивании масла. Плоские, вырезанные из желтоватой известняковой плиты фигуры, сочетающиеся с фоном из черных шиферных пластин, сами по себе были грубоваты и приземисты, но каждое их движение, метко схваченное и точно найденное, было исполнено большой значительности и показывало, что все изображенное фиксирует не случайное событие, а имеет важный смысл. Карниз храма был украшен узором из керамических гвоздиков, шляпки которых, выполненные в форме цветов с красно-белыми лепестками, служили символами богини плодородия. Верхний фриз также включал мозаичные изображения белых голубей, выполненные по шиферному фону, нижний фриз состоял из медных фигур бычков, движущихся ко входу в торжественном ритме. Сам вход был обрамлен двумя деревянными фигурами львов-охранителей. Они были покрыты медными листами, а глаза и языки инкрустированы цветными камнями, что дополняло их живость и яркость. Над входной дверью помещена медная прямоугольная пластинка, на которой изображались рельефные фигуры

Львиноголовый орел Имдугуд, когтящий оленей. Рельеф храма в Убайде. *Середина 3-го тыс. до н. э.*



львиноголового орла Имдугуда, прочно держащего лапами двух оленей — своеобразный символ власти божества над всеми обитателями лесистых гор и долин. Таким образом, храм сам по себе был как бы целым миром, ярким и многообразным, повествующим о природе и ее явлениях. Уподобленный горной вершине, он высился уже не на одной платформе, а на платформе и террасе, нижняя из которых, окрашенная в черный и белый цвета, по площади насчитывала 32×25 метров.

Видимо, подобием гор, с которых к людям являлись боги, были и древнейшие ступенчатые башни — зиккураты, возникшие в Шумере в 3-м тыс. до н. э. Зиккураты состояли из нескольких убывающих кверху трапециевидных огромных платформ, выложенных сплошной кладкой сырцового кирпича. Верхняя площадка увенчивалась небольшим святилищем — «жилищем бога». Строившиеся обычно при храме почитаемого божества, эти башни впоследствии на многие тысячелетия сами превратились в главные храмы, центры науки, своеобразные обсерватории, где жрецы наблюдали за небесными светилами и жизнью Вселенной. Огромные человеческие усилия, потребовавшиеся для создания подобных «храмов-гор», дерзновенность человеческой мысли, соперничающей с самой природой, и величественная мощь зиккуратов определили на тысячелетия и века их роль как выразителей духа зодчества Передней Азии, самовластия ее правителей.

От древнейших времен до нас дошли в руинах лишь несколько древних башен. Лучше всего сохранились зиккураты Элама (в Чога-Замбиле, 2-е тыс.

до н. э.) и Борсиппы (близ Вавилона, середина 1-го тыс. до н. э.). Ныне частично отреставрирован и один из самых древнейших зиккуратов царя Ур-Намму в Уре конца 3-го тыс. до н. э. Теперь нам видна лишь одна его нижняя терраса. Но и она производит ошеломляющее впечатление грандиозностью своих размеров. Площадь огромной усеченной трапеции занимает 65 × 43 метра, а высота основания башни насчитывает 20 метров, то есть равняется современному семиэтажному дому. Первоначально же зиккурат, состоявший из трех как бы поставленных друг на друга усеченных пирамид, убывающих кверху, достигал в высоту 60 метров. Три крутые прямые лестницы фланкировали его фасад и сходились у края вершины первой платформы, отчетливо выявляя структуру всего устремленного ввысь сооружения. Каждая из платформ была окрашена в свой цвет — нижняя в черный (битум), средняя в красный (облицовка обожженным кирпичом), верхняя в белый (известковая побелка). Стены стоящего на вершине храма, по-видимому, были облицованы синими глазурованными керамическими плитками. Символическая расцветка, в которой цвета распределялись от более темных к более светлым и ярко сияющим краскам, как бы связывала собой земные и небесные сферы, объединяла стихии. Таким образом, природные цвета и формы в этом сооружении претворились в стройную художественную систему. А единение земных и небесных миров, выраженное в геометрическом совершенстве и незыблемости форм ступенчатых пирамид, устремленных ввысь, воплотилось здесь в символ торжественного и постепенного восхождения к вершине. Близкий пирамиде своей уподобленностью горной вершине и своей мощной простотой, зиккурат вместе с тем более материален, более подчинен ритму движения, паузам горизонтальных членений и колористических зон.

Столь же величественными, как и культовые постройки, были и дворцы правителей Двуречья, начавшие строиться с середины 3 тыс. до н. э. Примером их может служить дворец в городе Кише, один из самых древних в Передней Азии. Подобно другим дворцам, он воспроизводил в своем плане тип светского жилого дома с рядом глухих, лишенных окон помещений, сгруппированных вокруг двора. Но отличался размерами, количеством комнат, богатством отделки. Стены его колонного зала были инкрустированы композициями из перламутра, воспроизводящими сцены битв. Высокая наружная парадная лестница, на вершине которой подобно божеству появ-



Зиккурат в Уре.
Конец 3-го тыс. до н. э.

лялся правитель перед своими подданными, выходила в открытый двор, предназначавшийся для собраний. Высящийся над городом дворец, окруженный системой обводных стен, представлял собой прочно защищенную от врагов крепость. Город, состоящий из глинобитных построек и узких улиц, стихийно разрастался вокруг нее, стелился у ее подножия. Такие сложившиеся в древности типы и соотношения архитектурных форм были закреплены на многие века.

О жизни обитателей древних государств Шумера и Аккада, об их верованиях, войнах, мифологических представлениях и занятиях еще более наглядно, чем зодчество, повествует и скульптура 4—3 тыс. до н. э. На протяжении многих веков постепенно сложились ее разнообразные виды и формы. Скульптура в виде статуй и рельефов с древнейших времен составляла неотъемлемую принадлежность храмов. Скульптурными формами были украшены каменные сосуды и музыкальные инструменты. Искусно вырезанными рельефными изображениями были покрыты и маленькие цилиндрические печати, амулеты. В металле и камне были выполнены первые монументальные портретные статуи всевластных правителей государств Двуречья, а в рельефах каменных стел были запечатлены их деяния и победы.

Если сравнить статуи и рельефы Древней Месопотамии с совершенными и классическими в своей красоте скульптурными образами Древнего Египта, они несомненно покажутся грубоватыми, тяжеловесными, а порой и примитивными. Но вместе с тем мимо них нельзя пройти равнодушно, настолько они поражают и притягивают своей огромной жизненной силой, внутренней энергией, непосредственностью выражения чувств и повествовательной убедительностью. Наивность приемов соседствует в них с уверенным мастерством, грубость с утонченностью. Эти особенности сложились не случайно. Ведь единый художественный стиль скульптурных изображений в разрозненных городах-государствах Древнего Двуречья, при почитании в них разных божеств и отсутствии единого пантеона и общей мифологической системы, кристаллизовался здесь гораздо медленнее, чем в Египте. Но уже в глубокой древности сложился и ряд закономерностей изображения людей, божеств, животных. Определились правила передачи в рельефе человека, голова и ноги которого давались в профиль, а туловище в фас, животных и птиц, у которых при профильном изображении глаза также показывались в фас.

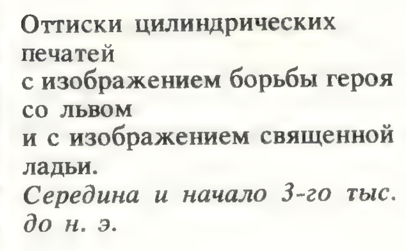
Мастера Шумера и Аккада стремились к ясной «читаемости» своих

рельефов даже при их размещении на значительном расстоянии от глаз зрителей. Они отбирали, подобно египтянам, из фасного и профильного положения самые выразительные и отчетливые аспекты, соединяя их воедино и составляя на плоскости многофигурные повествовательные композиции. Повествовательный рельеф зародился очень рано в искусстве Двуречья. Темы рельефов второй половины 4 — начала 3 тыс. до н. э. воскрешают перед нами круг основных забот древних обитателей долины Тигра и Евфрата, связанных с урожаем. Это по большей части обряды поклонения богине плодородия Инанне, показ тучных стад домашних животных, налитых соками созревших колосьев. Сцены торжественных процессий исполнены значительности, построены на медленных ритмических чередованиях идущих фигур. Подобная процессия жертвователей, идущих с дарами

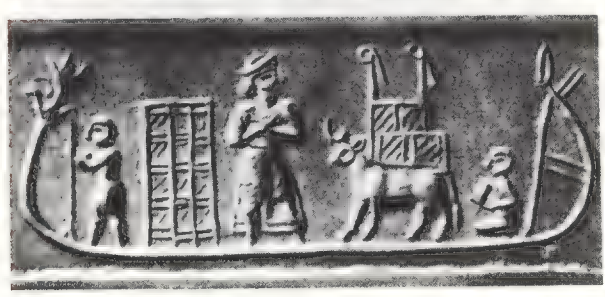


Культовый сосуд
из храма богини Инанны
в Уруке.
Начало 3-го тыс. до н. э.





Оттиски цилиндрических печатей
с изображением борьбы героя со львом
и с изображением священной ладьи.
Середина и начало 3-го тыс. до н. э.



к богине Инанне, запечатлена в рельефах, заполняющих поверхность монументального алебастрового сосуда из Урука начала 3 тыс. до н. э. (ныне хранится в Иракском музее Багдада). Форма высокого ритуального каменного кубка, посвященного культу этой богини, расчленена на ряд поясов, что позволило мастерам развернуть свое повествование по этапам. В нижнем фризе обозначены мотивы речного сельского пейзажа, деревья, растущие у воды. Следующий показывает вереницу мерно движущихся по берегу реки баранов. Выше расположено столь же мерное шествие людей, несущих блюда с яствами и фруктами. Верхний посвящен церемонии поклонения богине и приношения ей даров. Простой и ясной форме кубка соответствует такая же пластическая ясность построчно расположенных фризов, складывающихся в цельный рассказ. Так, уже в древние времена мастера сумели найти приемы для развернутого повествования. Фризообразное распределение фигур на плоскости, развернутое поясом, расположение нескольких поясов друг над другом, подобно строчкам текста, стали принципом построения рельефных композиций, утвердившимся в



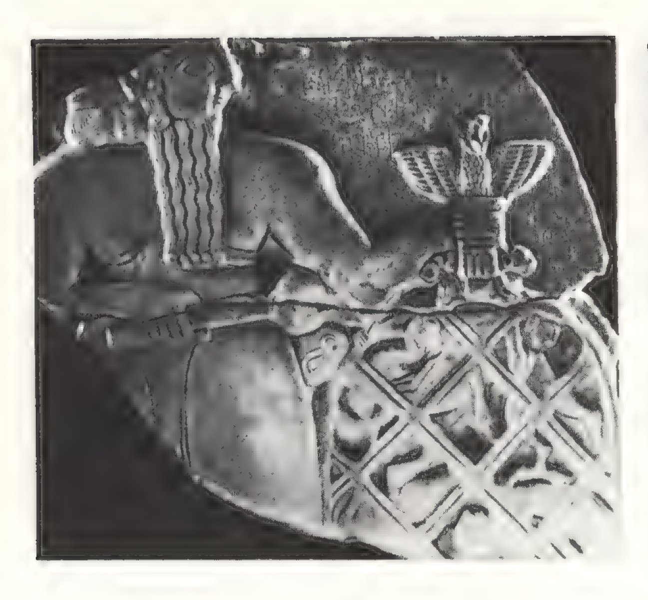


Оттиски цилиндрических печатей с изображением борьбы человеко-быка со львом и с изображением героя, приводящего чудовище на суд бога солнца Уту (Шамаша). *Конец 3-го тыс. до н. э.*

искусстве Передней Азии на многие века.

Этот же принцип был использован и резчиками цилиндрических печатей-амулетов, знаков личной собственности. Изображение, рельефно вырезанное на боковых поверхностях этих маленьких каменных цилиндров, требовало большого мастерства и точности, так как, оттиснутое в сырой глине, оно должно было до мельчайших подробностей быть воспроизведено, а подчас повторено и превращено в нескончаемую ленту фриза.

Самые ранние печати воспроизводили то, что более всего занимало воображение людей того времени,— сцены охоты, стада животных и лесных зверей, оленей, кабанов. Маленькая поверхность вмещала в себя порой сложные композиции, которые со временем усложнились еще больше. В начале 3-го тыс. до н. э. искусство резных печатей достигает стилистического разнообразия и высокого художественного совершенства. Выпуклые, тонко моделированные узоры воспроизводят постройку храма, божественного пастуха с его стадом, божественную ладью, везущую скот, и т. д. Позднее, в пору расцвета древневосточных рабовладельческих государств, с сере-



Стела Эанантума («Стела коршунов»).
Фрагмент лицевой стороны.
Бог Нингирсу держит сеть с врагами.
Середина 3-го тыс. до н. э.

дины 3-го тыс. до н. э., магический смысл, заложенный в рельефных узорах на цилиндрических печатях, получил новое выражение, а изображение людей и зверей стало более фантастическим. Главные темы искусства были продиктованы воззрениями победившей и укрепившейся деспотии. Его задачей стало иносказательное прославление власти в образе звериного начала. Миф, эпос, басня и сказка находят многообразное отражение в печатях. Зверь, который был некогда добычей человека, а затем представлялся как его могучий покровитель, стал в искусстве Древнего Двуречья воплощением неведомой простому смертному силы. Это выразилось в формах удивительно ярких и изощренно-фантастических. Тонко вырезанные фигуры зверей принимают позы людей, беседуют друг с другом, вступают в единоборство, играют на музыкальных инструментах. Фантастика в изображении людей и животных сочеталась с точным знанием облика, умением передать естественную красоту движений.

Вместе с укреплением рабовладельческих деспотий искусство стало служить и задачам аллегорического прославления власти правителя, божества. Уже ранний медный рельеф середины 3-го тыс. до н. э., помещенный над входом храма в Убайде, центральная фигура которого — львиноголо-

вый орел, держащий лапами двух оленей, приобрел характер своеобразного герба — эмблемы силы и могущества. Строго симметричный по своей композиции, выделяющий центральную фигуру как важнейшую, рельеф храма в Убайде открыл собой целый ряд скульптурных геральдических композиций, повторяющихся в печатях, посвятительных рельефах, подобных палетке[1] жреца Дуду из Лагаша, и во многих других памятниках Передней Азии.

Наряду с иносказанием в рельефе середины 3-го тыс. до н. э. появились и повествовательные изображения, прославляющие власть и деяния правителя. Один из самых значительных памятников подобного рода — триумфальная стела, названная исследователями «Стелой коршунов» (ок. 2500 г. до н. э., хранящаяся в Лувре). Небольшая по размерам (всего 75 сантиметров) каменная плита, посвященная победе правителя города Лагаша Эанатума над соседним городом Уммой, как бы заложила основы нового вида повествования — исторического рельефа. С позиций своего времени ведет скульптор подробный рассказ о важнейших событиях и результатах битвы. На одной из сторон изображена огромная фигура верховного бога

[1] П а л е т к а — тонкая каменная плитка с рельефными изображениями.



Стела Эанантума.
Фрагмент оборотной стороны.
Воины Лагаша.
Середина 3-го тыс. до н. э.

города Лагаша — Нингирсу, который заносит палицу над сетью с барахтающимися в ней врагами. На другой стороне в четырех помещенных друг над другом регистрах показаны Эанатум и его войско, сцена оплакивания погибших, сцена терзания коршунами трупов поверженных врагов.

Основное внимание скульптор уделяет показу войска, возглавляемого Эанатумом. Все здесь подчинено единой задаче — выявить его сплоченность, показать его победоносную силу. Сомкнутая шеренга грозных в своем единообразии воинов, держащих в руках копья, сливается в сплошную массу, образует глухую стену, способную смять и растоптать противника. И действительно, трупы этих противников наглядно представлены лежащими у ног победителей. Но в самом рассказе нет ни пафоса, ни страсти, ни упоения победой. Лица и фигуры воинов, попирающих трупы врагов, бесстрастны, грубы и единообразны. Собственно, изображаются не лица, а лишь одно лицо, воспроизведенное множество раз, и именно ритмические повторы лиц и рук, держащих копья, уподобляют шеренгу воинов орнаменту. Эта нерасчлененность людской массы, выявленная в ней грубая сила и производят на зрителя устрашающее впечатление готовностью смести все живое на своем пути, абсолютностью своего повиновения власти вождя.

Вместе с тем «Стела коршунов» показывает лишь одно из художественных решений, найденных в искусстве Древнего Шумера. О том, что уже в первой половине 3-го тыс. до н. э. разные художественные задачи диктовали и разное образное наполнение, говорят другие памятники искусства. Поставленные в храмах как Северного, так и Южного Двуречья скульптурные фигуры «заступников», то есть божеств и знатных лиц (имена которых гравировались у них на спине), призванных испрашивать благополучия у высших богов для своих заказчиков, показывают, что в первой половине 3-го тыс. до н. э. в скульптуре Шумера сложилось уже значительное образное расчленение. Каменные, небольшие (всего 34—40 сантиметров в высоту), а порой и полутораметровые, статуи из алебастра, известняка, песчаника, базальта, выполненные в северных и южных областях Двуречья, различались между собой по стилю. Фигуры Северного Двуречья обладали вытянутыми пропорциями, удлиненными лицами. Фигурки Южного Двуречья были большеголовыми и приземистыми. В то же время и те и другие как бы родственны между собой. Все в них: поза, возведенные к небу глаза, сложенные у груди



Статуя шумерийского
бога Аб-У.
Середина 3-го тыс. до н. э.

ладони,— направлено на выявление внутреннего состояния просветленности. Таковы базальтовая фигура начальника житниц города Урука Курлиля, алебастровая статуя сановника Эбих-Иля (из города Мари) и каменная статуя бога Аб-У из города Эшнуна.

Наивные и несложные образы, воплощенные в этих небольших раскрашенных статуях молящихся, отмечены единой печатью духовного подъема, незамутненной веры, светлого и чистого порыва. Инкрустированные синим или черным блестящим камнем зрачки утрированно огромных глаз — символов всевидения, проницательности и мудрости — своей лазурной голубизной или таинственным черным блеском соперничали с дневными и ночными небесами. Они придавали шумерийским статуям черты живой эмоциональности. О чем-то вопрошающие, они выражали одновременно и мольбу, и восторг, и благодарность.

Еще в большей мере полны духовной значительности выполненные для храмов в технике высокого рельефа головы высших божеств. Хотя до нас сохранилась лишь единственная, восходящая к началу 3-го тыс. скульптурная голова богини Инанны, высокое мастерство обработки ее мраморной поверхности, красота и совершенство образа свидетельствуют о том, что



Статуя Курлиля,
начальника житниц города
Урука.
2-я четверть 3-го тыс. до н. э.

это явление не было случайным в художественной жизни. Плоско срезанная сзади, эта выполненная почти в натуральную величину голова прикреплялась к стене и, видимо, являлась частью рельефной или живописной композиции. Лицо богини с огромными, ранее инкрустированными глазами и дугами также инкрустированных в прошлом черных бровей поражает мягкостью своих объемов, значительностью строгого и спокойного выражения. Нужно учесть, что лицо это раньше казалось еще более живым, поскольку его оттеняла раскраска и сияние роскошного головного убранства.

Особую внутреннюю силу скульптурные образы Двуречья обрели во второй половине 3-го тыс. до н. э., когда в результате борьбы за власть между городами-государствами победу одержал Аккад. Его правитель Саргон I (Шаррукин — «Истинный царь»), названный учеными Древним, объединил почти весь север и юг, слив их в единое Аккадское государство. Его преемник Нарам-Суэн продолжил борьбу за объединение Двуречья. Будучи не царского рода, Саргон, волевой и энергичный деятель, после подавления шумерийской аристократии окружил себя столь же активными людьми неаристократического происхождения. Это дало свои результаты. В ли-



Статуя сановника Эбих-иля. Фрагмент.
Середина 3-го тыс. до н. э.



Медная скульптурная голова Саргона Древнего.
23 в. до н. э.

тературу и искусство Аккада проникли новые веяния, новые образы и темы. Именно в это время сложился облик мужественного героя-полубога Гильгамеша. Предание наделяет его необыкновенной силой, помогающей ему победить змея, небесного быка и льва. Отзвуки этого образа как бы пронизывают дух всей аккадской скульптуры. Их можно найти и в медной портретной голове самого Саргона Древнего. Индивидуальный по своим чертам, отличающийся тонкой проработкой глаз (некогда инкрустированных), губ, носа и бровей, тугих завитков бороды, портрет правителя Аккада воплотил в себе качества волевого и мужественного характера.

Новые веяния ощутимы и в разработке традиционных мотивов рельефа.

Голова богини из Урука.
Начало 3-го тыс. до н. э.



Хотя стела царя Нарам-Суэна, выполненная около 2300 г. до н. э., посвящена теме прославления его победы над племенем луллубеев, она во многом отлична от «Стелы коршунов». Неровная, вытянутая по вертикали плита из красного песчаника, высотой в 2 метра, как бы сама диктует мастеру и новую композицию. Все действие вписано в горный пейзаж со скалами и уступами, по которым поднимается победоносное войско во главе с Нарам-Суэном. Здесь уже нет привычного деления на регистры, а дается цельная и единая картина, ясная по своей построенности. Сцена полна живым движением, проникнута пафосом и подлинным драматизмом, фигуры дифференцированы, различны в своих проявлениях. Увеличенная в разме-

Голова статуи
правителя Лагаша Гудеа.
22 в. до н. э.



Стела царя Нарам-Суэна
с изображением его победы
над луллубеями.
Конец 3-го тыс. до н. э.

рах сравнительно с остальными воинами фигура самого полководца, помещенная в центре композиции, в то же время пластична и пропорциональна. Триумф победителя подчеркнут не только символическим приемом, то есть путем размещения в верхней части стелы покровительствующих ему светил, но и показом битвы — летящих в пропасть тел, страданий смертельно раненных луллубеев.

Аккадские традиции сохранили в скульптуре жизненную силу и после падения этой династии — в 23—22 вв. до н. э. В созданных на протяжении последующих столетий памятни-





ках ощущается та же тяга к передаче индивидуальных портретных черт, к пластической проработке материала.

Многочисленные статуи правителя города Лагаша Гудеа (22 в. до н. э.) отмечены подлинной монументальностью, несмотря на свои сравнительно небольшие (около 1,5 метра) размеры. Выполненные из твердых пород камня, обычно диорита, но прекрасно моделированные и гладко отшлифованные статуи передавали как возрастные признаки правителя, так и характерные приметы его лица. В глыбе камня мастера сумели выявить живую

Статуя
правителя Лагаша Гудеа.
22 в. до н. э.



Золотой шлем царя
Мескаламдуга
из царской гробницы в Уре.
Середина 3-го тыс. до н. э.

пластику человеческого тела, почувствовать напряженность мышц. Фронтально стоящие или неподвижно сидящие статуи Гудеа отмечены великолепным знанием свойств материала, большим пластическим мастерством.

Художественная обработка камня и металла достигла большого совершенства не только в скульптуре, но и в декоративном искусстве Древнего Двуречья. Изделия художественного ремесла, созданные в период расцвета рабовладельческих городов-государств Шумера (28—25 вв. до н. э.), чрезвычайно многочисленны и многообразны, а истоки, их питающие, восходят к еще более отдаленным эпохам. В древности шумерийские мастера умели изготавливать для нужд знати изумительные по красоте и тонкости, технической виртуозности ювелирные изделия, предметы роскоши. Они знали чеканку, филигрань и зернь, умели делать сложные сплавы драгоценных металлов, подобные электру (соединение золота и серебра). О необыкновенной высоте развития художественных ремесел свидетельствуют предметы, обнаруженные в гробницах при раскопках города Ура (ок. 2600 г. до н. э.). Здесь было найдено множество предметов обихода, а также



Голова быка.
Навершие резонатора арфы из царской гробницы в Уре.
Середина 3-го тыс. до н. э.



шлемы, топоры, кинжалы, копья из золота и серебра, украшенные чеканкой, инкрустацией, зернью, тонкой гравировкой.

Любовь к сочным, красочным сочетаниям, красота небесно-синих и красных тонов камня, соединенных с золотом мягких желтых оттенков, характеризует большинство найденных в погребениях предметов. Головной убор знатной шумерийской дамы состоял из перемежающихся полос сердолика, лазурита и золотых листьев — буковых и ивовых. К изысканным предметам обихода знати принадлежали и арфы. Навершие резонатора одной из них в виде головы молоденького бычка с глазами, инкрустированными блестящими раковинами, выполнено из золота и синего, как небо, лазурита. Арфа эта принадлежит к шедеврам мирового искусства. Не менее искусной была отделка и самого резонатора, выполненная в технике инкрустации перламутром по дереву. Узор этой арфы с изображениями увлекательных народных сказаний о мудром льве и хитром лисе, наделенных человеческим разумом, вводит нас в круг фольклора Древнего Двуречья. Среди драгоценных предметов в погребениях был также обнаружен так называемый «Урский штандарт», навес из двух небольших пластинок (55×22,5 см), укреплявшийся на древке в виде двускатной крыши. Изображенные на нем традиционные сцены сражений и пира приобретают особую красочную зрелищность, так как выполнены в технике инкрустации перламутром и лазуритом. Золотые чаши, кубки, кинжалы и шлем в форме прически, ожерелья и венки из драгоценных металлов также инкрустировались перламутром, лазуритом и сердоликом, тонко орнаментировались. Черты, свойственные пластике, соединялись в предметах художественного ремесла с той отточенной изысканностью, которая была неведома многим другим видам изобразительного искусства Двуречья.

Так называемый «Штандарт из Ура»
с изображением битвы,
пригона добычи и пиршества
по случаю победы.
Середина 3-го тыс. до н. э.

Искусство Передней Азии 2-го тыс. до н. э.

Искусство Вавилона 20—17 вв. до н. э.

Искусство хеттов 17—12 вв. до н. э.

Искусство Сирии и Финикии 18—8 вв. до н. э.

Рядом с шумерийским искусством и на смену ему во 2-м тыс. до н. э. начинают развиваться другие художественные культуры. Жизнь Ближнего Востока этой поры многолика. В первой половине 2-го тыс. до н. э. вся южная половина Двуречья объединяется под властью Вавилона, который уже в 17 в. до н. э. завоевывают касситы. Позднее, во второй четверти 2-го тыс. до н. э., расцветают города Сирии, Финикии и Палестины, активно развивается древняя культура Закавказья. Примерно в это же время важную роль начинают играть государство хеттов в Малой Азии (ныне Турция) и хурритское царство Митанни.

Вавилон (Ворота бога), бывший прежде лишь небольшим провинциальным поселением в среднем течении Евфрата, в 19—18 вв. до н. э. расширился и превратился в огромный цветущий город, завязавший торговые и международные связи с разными странами мира. Высокого расцвета в нем достигли науки, литература и искусство. Однако мы больше знаем о жизни Древнего Вавилона по письменным источникам, чем по художественным памятникам. Испепеленные войнами, разграбленные и сожженные последующими завоевателями, они дошли до нас в ничтожном количестве. И даже то, что сохранилось, обнаружено археологами в других, подчас отдаленных местах. Так, в Сузах, городе соседнего с Вавилоном государства Элама, была найдена знаменитая «Стела Хаммурапи» — свод царских законов, высеченных в камне и увековечивших уже не военные, а культурные деяния правителя. Стела в своей верхней части содержала и рельефное изображение самого царя, получающего от бога солнца и правосудия Шамаша символы власти. Живо-

писная проработка складок одежд, мягко вылепленные лица Хаммурапи и божества, перед которым он предстоит, стиль передачи мускулатуры тела говорят о том, что искусство Вавилона складывалось под сильным воздействием искусства Шумера и особенно Аккада. Но в вавилонской скульптуре больше спокойствия. Она несет на себе отпечаток торжественного ритуала, установившегося при дворе. Это проявляется как в замедленном жесте руки Хаммурапи, протянутой к богу Шамашу, так и в благоговейной сдержанности выражения его лица, в плавности очертания его одежд.

Особенности вавилонской культуры прослеживаются более явственно по памятникам соседствующих с ним государств Элама и Мари. В них можно точнее уловить те на первый взгляд неприметные перемены и сдвиги, которые отличают вавилонские произведения от шумерийских. Так, знаменитая алебастровая статуя 18 в. до н. э. богини любви, плодородия и красоты Иштар (олицетворение планеты Венеры) хотя и близка шумерийским изображениям Инанны, но привлекает рядом новых черт. Небольшая фигурка, всего около метра высотой, показывает богиню в расцвете ее юной красоты. Мастер прежде всего подчеркивает ее чарующую женственность.



Стела с законами царя Хаммурапи.
Верхняя часть — Хаммурапи перед божеством Шамашем.
18 в. до н. э.

Зиккурат в Чога-Замбиле.
13 в. до н. э.



Статуя богини Иштар.
18 в. до н. э.

Фигура Иштар стройна и пропорциональна. Под легкой, лишь условно намеченной тканью просвечивает высокая упругая грудь, обозначена тонкая талия. Тяжелая, колоколообразная юбка удлиняет пропорции, сглаживает линии тела. Но самое яркое — это дышащее молодостью лицо богини, с точеным подбородком, высокими скулами и маленьким ртом, обрамленное густыми прядями пышных волос, ниспадающих на плечи. Голова увенчана высокой рогатой тиарой, что придает всему облику богини большую значительность. Можно себе представить, какое впечатление производила эта статуя на молящихся! Ведь руки ее, легко и естественно держащие у пояса массивный кувшин, соединенный в свою очередь со сложной





Золотое блюдо из Угарита.
14 в. до н. э.

системой водостоков, считались обладающими священным даром источать в знойный день прозрачную воду. И еще одну новую особенность можно отметить в этой фигуре. Хотя в статуе не выявлено движение и ноги ее, выступающие из-под тяжелых складок юбки, плотно сомкнуты, она лишена той скованности и столбообразной монументальности, которая отличала статуи предшествующих веков.

Определенные новшества можно заметить и в художественном оформлении дворцов и храмов Элама и Мари. Пятиступенчатый мощный зиккурат (13 в. до н. э.) религиозного центра Элама Дур-Унташа, ныне Чога-Замбиля, гораздо сложнее разработан в своих деталях, чем зиккураты шумерийские. Он включает в себя арки, сводчатые помещения и переходы. Дворец правителя Мари Зимрилима с его многоцветными настенными, выполненными в голубовато-зеленых, коричневых и в охристых тонах росписями несет на себе явные следы влияния египетской культуры.

Внешние воздействия все активнее проникают в искусство Передней Азии 2-го тыс. до н. э. Больше всего они ощутимы в искусстве Сирии, Финикии и Палестины, активно выступивших на историческую арену во второй четверти 2-го тыс. до н. э. Близость моря, обилие леса и гор, соседство с острова-

Богиня плодородия, кормящая козлов. Пластинка слоновой кости из Угарита. *14 в. до н. э.*



ми, изобилующими полезными ископаемыми, содействовали активному развитию мореходства у древних финикийцев. Крупные города Финикии — Сидон, Библ, Угарит — стояли на скрещении торговых путей между Востоком и Западом и развивались главным образом как центры ремесла и торговли. Смелые финикийские мореплаватели совершали далекие путешествия к берегам Северной Европы и Южной Африки, усваивали технические и художественные новшества других стран. Работа на экспорт развила у них особую точность глаза, виртуозность мастерства. В искусстве Финикии благодаря торговым потребностям разрабатывались не столько монументальные художественные формы, сколько формы декоративно-

прикладные. Финикия славилась своей резной костью, ювелирными работами по серебру и золоту. Примером этой работы может служить золотое блюдо 14 в. до н. э. из Угарита. В украшающих его рельефных изображениях не только искусно соединяются разные мотивы плетения, охотничьих сцен, зверей, растений, но и прослеживаются традиции и стили разных стран. О многообразных связях финикийского искусства с внешним миром повествует и изящно вырезанная на пластинке слоновой кости фигура полуобнаженной богини плодородия, кормящей травой двух козлов. Строение черт лица и прически с тугим завитком надо лбом, мягкая проработка тела и грациозность фигуры слегка изгибающегося тела и пышных одежд говорят о проникновении в искусство этой морской державы крито-микенских влияний.

Иным духом было проникнуто искусство хеттов — горного народа, населявшего Малую Азию. Суровый облик вершин, окружавших их города, определил и суровый дух монументальных сооружений. Столица хеттского государства Хаттуса (современный Богазкей в Турции) была окружена кольцом могучих стен с башнями и крепостными воротами. Хотя искусство хеттов в своих основных чертах восходило к шумерийскому, здесь сложилось иное, более самобытное чувство художественной формы. Подчиненные архитектуре скульптурные памятники хеттов столь же тяжеловесны и массивны, как и она. В них ощущается власть дикой природной стихии. Особенно сильно эта власть камня сказывается в фигурах, обрамляющих крепостные входы в город. Львы и сфинксы как бы составляют неотъемлемую часть гигантских каменных глыб, являются их естественным порождением.

Для строительства храмов и дворцов хетты также использовали крупные блоки камня. Цоколи выкладывались вертикально стоящими плитами — ортостатами. О мощи хеттских строений и поныне говорят гигантские подземные туннели, перекрытые сводами из дикого камня.

Во многих чертах сходным с искусством хеттов было и искусство хурритского государства Митанни, которое образовалось во 2-м тыс. до н. э. на севере Двуречья. Хурриты стали применять в архитектурном оформлении в качестве опор, несущих портик храма, статуи, исполнявшие роль своеобразных кариатид. Так, портик храма в Телль-Халафе (начало 1-го тыс. до н. э.) поддерживался тремя тяжеловесными статуями божеств, стоящих на спинах львов и быков. Суровость этих образов, изваянных из



Львиные ворота
городской стены Хаттусы.
Фрагмент.
15—12 вв. до н. э.

темно-серого камня, дополнялась могучими выступами обрамляющих портик башен, как бы сжимающих его с двух сторон. Крепостной облик хурритских сооружений во многом перекликался с обликом хеттских укреплений. Такой многоликой и пестрой была картина художественной жизни Передней Азии 2-го — начала 1-го тыс. до н. э.



Подземный ход
крепости в Хаттусе.
Ок. 14—13 вв. до н. э.

Искусство Передней Азии 1-го тыс. до н. э.

Искусство Ассирии 13—7 вв. до н. э.

Искусство Ассирии настолько совершенно и настолько приближено к нам живой достоверностью, что мало кого может оставить равнодушным. Своим блеском оно затмевает для нас даже многое из того, что было сделано на предшествующих этапах культурного развития Передней Азии. А между тем оно выросло далеко не на пустом месте. Ассирийцы были великими наследниками культуры Древнего Вавилона, печать хетто-хурритских влияний лежит на произведениях их скульптуры и зодчества.

Ассирийские города, расположенные по среднему течению Тигра (север современного Ирака) на важных торговых путях, начали возвышаться с 14 в. до н. э., после того, как освободились от политического давления государства Митанни. Город Ашшур уже в 14—13 вв. до н. э. стал крупным центром ассирийского царства. В первой четверти 1 тыс. до н. э. Ассирия, превратившаяся в крупную военную державу, простерла свои владения почти на всю Переднюю Азию и даже на Египет. С этим бурным усилением Ассирии связаны большие перемены в искусстве Древнего Ближнего Востока начала 1-го тыс. до н. э. Мощь государства, захватившего огромные территории, централизация власти в руках царей, постоянная мобилизованность и готовность к походам способствовали сложению искусства сурового и мужественного, прославляющего силу правителей, их красоту и военную доблесть, оформляющего их жизнь всем возможным великолепием. Ассирийские цари, жестокие завоеватели и разрушители, в то же время нуждались в обосновании своих поступков и безграничности своей власти. Объявляя себя наследниками великих древних династий, они стремились к подтверждению божественной воли, направляющей их к цели. Не случайно царь Саргон II принял древнее имя аккадского царя Саргона I (Шаррукина). Однако ассирийские правители стремились не только возродить величавый стиль древнего искусства, но и превзойти все то, что было создано до них. Синаххериб известен своим строительным рвением, Ашшурбанипал с гордостью объяв-

лял богам, что воздвиг им во славу храмы, подобные горам. И в самом деле, ассирийские дворцы поражали своей роскошью и блеском убранства. В их строительстве и украшении принимали участие тысячи искусных мастеров, пленных ремесленников, собранных из разных стран. Лучшие художники и скульпторы создавали образцы, по которым целые огромные артели исполняли рельефы и статуи.

Искусство Ассирии складывалось как искусство придворное. Военизированный характер государства определял направленность его тем и образов, воздействовал на дух зодчества страны. Ассирийские города были крепостями, обнесенными мощными стенами и обведенными рвом. Въездные башенные ворота представляли собой сложную систему укреплений, которые служили не только оборонным целям, но и являлись показателем богатства и могущества города. Не случайно про стены знаменитой в 8—7 вв. до н. э. ассирийской столицы Ниневии говорили: «Та, которая своим ужасным сиянием отбрасывает врагов». Стены древнейшей столицы Ашшура (начало 8 в.до н. э.), выложенные из сырцового кирпича, достигали 15—18 метров в высоту, 6 метров в толщину и были к тому же укреплены на фундаменте из огромных каменных глыб. Покрытые цветной глиняной обмазкой, они по верху были украшены сверкающими на солнце голубыми глазурованными кирпичными зубцами и золотисто-желтой каймой.

О размерах крепостного зодчества еще более красноречиво говорят раскрытые археологами руины города Дур-Шаррукина. Обнесенный стенами с башнями, он представлял собой огромный замкнутый прямоугольник площадью в 28 гектаров. Большую его часть (10 гектаров) занимал расположенный у северной оборонительной стены и выходящий за ее пределы дворцовый комплекс, также укрепленный крепостными башнями. Возведенный на высокой искусственной насыпи, он высился над городом, далеко распространяя сияние венчающих стены зубцов из глазурованных кирпичей. Основанием дворца служила 14-метровая платформа, сложенная из сырцового кирпича и облицованная каменными блоками, весом до 14 тонн. И все же сухие цифры мало говорят о его размерах. Нужно представить себе современный пятиэтажный дом, лишенный окон и дверей, без каких-либо проемов и монолитный внутри — таким было только основание, на котором высился сам дворец, стены которого в свою очередь достигали высоты восьмиэтажного дома. К платформе вели пандусы для въезда колесниц, входы в виде башен с арочными пере-

крытиями фланкировались огромными (5—6-метровыми) парными скульптурами фантастических зверей (шэду) с туловищем быка, крыльями орла и головой бородатого мужчины в высоком головном уборе, глядящего перед собой грозным взглядом широко открытых глаз. Эти недремлющие стражи словно шли и стояли одновременно, благодаря включению в их профильное изображение еще одной, пятой, выдвинутой вперед ноги. Порожденные фантазией многих поколений творцов, они воплотили в себе могущество сил природы, оберегающих царский дом от всякого зла. Такие быки или львы с человеческими головами имелись почти во всех ассирийских дворцах. Они, вместе с крылатыми гениями, охраняли также и входы парадных покоев. Порой при входе изображался эпический герой Гильгамеш — символ доблести и силы, сжимающий руками побежденного им льва.

Дворцовые комплексы вмещали в себя и храмы, и зиккураты, также производящие впечатление крепостей и дозорных башен. Особенно напоминали крепостные сооружения сдвоенные зиккураты Ашшура, посвященные богам Ану и Ададу. Храмовый ансамбль Ашшура состоял из большого двора, обнесенного массивной стеной с воротами и двумя устремленными



Статуя фантастического крылатого быка (шэду) из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине.
8 в. до н. э.



ввысь башнями — зиккуратами, напоминающими горные вершины. Монументальные формы этих пирамидальных конструкций, сросшихся с толщей стен, казались величественными и грозными. Зиккурат придавал особую торжественность и дворцовому комплексу Саргона II в Дур-Шаррукине.

Однако торжественными были не только фасады зданий этого грандиозного ансамбля, но и интерьеры. Дворец включал в себя 200 помещений, богато украшенных рельефами, росписями, поливными изразцовыми панелями. Сумрачные, высокие и узкие залы волей правителей были превращены в своеобразные музеи, летописные своды их походов, битв, разнообразных занятий во дворце. Впервые в искусстве Передней Азии рельефы и росписи, тесно соединенные с архитектурным пространством,

Статуя крылатого божества.
8 в. до н. э.

Два ассирийских сановника.
Фрагмент росписи
из дворца наместника
Шамшилу
в Телль-Борсиппе.
8 в. до н. э.





Данники.
Рельеф из дворца
Ашшурнасирпала II в Кальху.
9 в. до н. э.

превратились в сюжетно связанные между собой целостные панорамы, с удивительной документальностью и наглядностью фиксирующие жизнь и быт ассирийского двора. И хотя художники того времени искали в искусстве лишь образов, возвеличивающих деяния царей, в них нашли яркое отражение типы и характеры людей тех времен, запечатлелись многие реальные события истории. Неяркое верхнебоковое освещение комнат подсказывало живописцам и резчикам по камню своеобразные выразительные решения, такие, как особая четкость контуров, резкая обозначенность силуэтов, всегда ясно читаемых, интенсивность условной раскраски, построенной на ярких цветах без тонов.

О характере ассирийских росписей 9—8 вв. до н. э. мы можем составить представление по оформлению интерьера дворца наместника Шамшилу в провинциальном городе Телль-Борсиппе, стены которого по слою белой обмазки были расписаны яркими картинами охоты, шествий царедворцев, битв.

Плоскостный, декоративный стиль росписей 9 в. до н. э. присущ и релье-

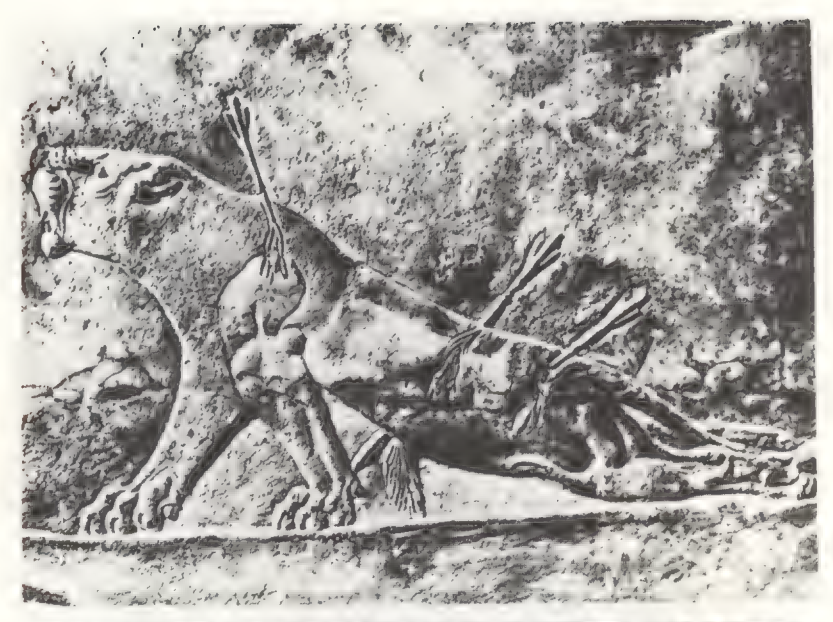
фам этого времени. Графически четкие и жесткие по своему ритму, подчиненные строгим канонам фризообразные ленты рельефов дворца Ашшурнасирпала II в Кальху (на холме Нимруд) размещались в несколько рядов друг над другом и изображали как бы нескончаемые ряды скачущих галопом конных воинов с туго натянутыми тетивами луков. В сценах придворной жизни главное место отводилось процессиям и показу данников, несущих царю богатые подношения. Повествовательность здесь сочетается с документальностью. Мастера с большой наблюдательностью и точностью подмечают этнический тип представителей покоренных стран, характерные признаки их причесок, одежд, манер.

Большее разнообразие тем и стиля исполнения наметилось в рельефах дворца Саргона II в Дур-Шаррукине, выполненных, как и сам дворец, в 8 в. до н. э. Здесь и сцены разрушения войсками-победителями города, и показ жертвоприношений богам самого правителя. В них заметно исчезновение жесткой ритмической построенности и появление большей пластической мягкости, скульптурной проработки деталей.

Наиболее совершенные по своей выразительности рельефы украсили дворцовые покои Ашшурбанипала в Ниневии (669— ок. 635 г. до н. э.).



Царь Саргон II, несущий жертвенного козленка. Фрагмент рельефа из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. *8 в. до н. э.*





Умирающая львица
и раненый лев.
Фрагменты рельефа
«Большая львиная охота».
Из дворца Ашшурбанипала
в Ниневии.
7 в. до н. э.

Зрелое мастерство проявилось здесь не только в возросшей динамике, умении живо и естественно передать движение, не только в сочной скульптурной лепке фигур, но и в более эмоциональном восприятии жизни. Мчащиеся галопом кони, как и фигуры всадников, полны здесь напряжения, пафоса, силы. Художники, изображающие сцены царской охоты на выпущенных из вольер специально содержащихся там диких зверей, с непередаваемым мастерством сумели запечатлеть страдания безжалостно уничтожаемых людьми животных. Сцены гибели газелей, диких лошадей-онагров, а также величественных даже в своих предсмертных мучениях львов исполнены подлинного драматизма. Гладкий фон рельефов необыкновенно многоречив. Он как бы передает суровый дух пустынного ландшафта, где, пронзенная стрелами, издает свой последний, предсмертный рев раненая львица, влачащая по земле парализованные задние лапы, где сильный и гордый лев мучительно изрыгает из пасти кровь. Смелость и простота приемов, укрупненность силуэтов и форм позволяют мастерам особенно полно раскрыть напряженность чувств.

Круглая скульптура играла в Ассирии меньшую роль, чем рельеф. Однако сравнительно немногочисленные статуи царей свидетельствуют о том, что, в отличие от повествовательных задач рельефа, главным здесь было стремление запечатлеть спокойную мудрость, достоинство, могущество и красоту владыки. Правильность идеализированных черт лица, неподвижная величавость, подчеркнутая сила мышц и монументальность тела не случайно уподобляли статуи правителей богам. Установленные в храмах, они и предназначались для поклонения, наряду со статуями почитаемых божеств. В них как бы откристаллизовались отобранные многовековой практикой традиции пластики Передней Азии.

В 612 г. до н. э., завоеванная Мидией и Вавилоном, Ассирия пала. Однако искусство разоренных и разрушенных городов продолжало свою «вторую жизнь», претворенное художественным сознанием других народов и других стран.

Нововавилонское искусство 7—6 вв. до н. э.

Древняя Вавилония, пережившая первый этап своего расцвета во 2-м тыс. до н. э., вступила в период нового подъема в конце 7 в. до н. э., после того как в союзе с Мидией сокрушила Ассирийскую державу. Вавилон стал наследником культуры разрушенной Ассирии, ведущим царством Востока. Он включил в свои пределы почти все Двуречье, а также Сирию, Финикию и Палестину. При Набопаласаре, воцарившемся в 626 г. до н. э., Вавилония превратилась в крупный культурный центр. Но настоящего блеска и размаха ее культурная жизнь достигла при Навуходоносоре II (605—562 г. до н. э.), когда началась пора широкой застройки ее великолепными дворцами и храмами. Именно в этот сравнительно краткий период Вавилон превратился в единый торжественный и праздничный ансамбль, подчиненный четкому градостроительному замыслу. Планировка Вавилона была в целом близка планировке ассирийских городов. Но дух зодчества несколько отличался от ассирийского. В связи с возросшей ролью жречества исчезли темы прославления царских воинских доблестей, уменьшилось значение скульптурных форм в ансамбле, храмовое строительство получило известный приоритет над дворцовым.

Вавилон представлял собой в плане вытянутый прямоугольник, площадью около 10 квадратных километров, обнесенный четырьмя кольцами высоких и толстых стен (шириной около 7 метров и высотой около 12 метров), не считая обводных. Стены эти, сложенные как из сырцового, так и из обожженного кирпича с добавлением разнообразных орнаментов и цветных окантовок, имели не только оборонное значение, но и являлись показателем процветания города, его мощи. Они были своего рода его маркой, его символом. Через каждые 50 метров к ним примыкали сторожевые башни. Из восьми ворот-бастионов, посвященных восьми главным из почитаемых в Вавилоне богов, самыми торжественными были двойные ворота богини Иштар. Открывающие въезд в город, они виднелись издалека на плоской равнине, возвышаясь над городскими стенами в виде четырех попарно размещенных друг за другом и как бы вырастающих



Ворота богини Иштар
в Вавилоне. (Реконструкция.)
6 в. до н. э.

друг из-за друга башен с арочными проходами, зубчатыми верхушками. Башни украшали также разнообразные цветные узоры, сочетающиеся с фоном сияющих синевой поливных кирпичей. Они одновременно и манили путников своей красотой, и предостерегали их от злых умыслов, внушая им трепет и страх своей мощью, неприступностью, грозностью изображенных на них фантастических животных. Все поле облицованных изразцами башен было покрыто рядами фигур диких быков золотисто-желтого цвета и рядами белых и желтых «драконов» бога Мардука — мушрушей, — существ с чешуйчатым телом, головой змеи, высунутым из пасти раздвоенным языком, рогом на плоском черепе и птичьими когтями на лапах. Ряды этих символических защитников города придавали воротам Иштар необыкновенную декоративную зрелищность. Плоскости кирпичных башенных стен были расчленены и организованы разнообразными комбинациями орнаментальных полос. Стены под карнизом, равно как и арки, были обведены полосами из желто-белых розеток, такие же полосы отличали углы и выступы.

От ворот богини Иштар начиналась Священная дорога. Предназначенная отнюдь не для езды и не для обычного передвижения, а для праздничных процессий, она была вымощена белыми крупными, метровой величины, плитами, плотно вклеенными в асфальт, и красным плиточным узором. Считалось, что по этому пути шествовал сам бог — Мардук, которого особо чтил Вавилон. Недаром с внутренней стороны каждой плиты Навуходоносор приказал сделать следующую надпись: «Я, Навуходоносор, царь Вавилона, сын Набопаласара, царя Вавилона. Вавилонскую улицу замостил я для шествия великого господина Мардука каменными плитами из Шаду. Мардук, господин, даруй нам вечную жизнь». Дорога процессий, бывшая одновременно и частью городских укреплений, напоминала ущелье, проложенное между двух высоких стен. Грозная торжественность этого пути подчеркивалась фризообразно расположенными рельефами 120 львов из глазурованного кирпича с красно-желтыми гривами и оскаленными пастями. Их великолепно моделированные тела, выступавшие на фоне изразцов, повторялись на всем пути, через каждые два метра. Дорога вела к святилищу Мардука — Эсагиле, величественному храмовому комплексу площадью в 16 гектаров, обнесенному стеной с 12 воротами. Рядом с нижним храмом, где хранилась золотая статуя Мардука, против главных ворот располагался колоссальный, простирающийся ввысь на 90 метров и занимающий площадь

также в 90 метров (то есть равный по высоте небоскребу) зиккурат Этеменанки (краеугольный камень Земли и Неба), знаменитая «Вавилонская башня». Она гордо поднималась ввысь своими семью вертикальными уступами, окрашенными в разные цвета. Облицованная кирпичом поверх сырцовой кладки, башня была прочно скреплена раствором битума. Выложенный синим поливным кирпичом, верхний храм Мардука, вознесенный на ее вершину, был увенчан по углам золотыми рогами — знаком плодородия. Издалека он виднелся людям как недоступная небесная планета, привлекая своим ярким сиянием. Внутри него не было ни статуй, ни рельефов, лишь золоченые стол и ложе обозначали место обитания божества.

Каждый из городов Вавилонии имел свой зиккурат, но Этеменанки был явлением уникальным в архитектуре не только Передней Азии, но и Ближнего Востока в целом. В отличие от египетской пирамиды, которая воздвигалась правителем как собственный надгробный памятник, Этеменанки был святыней всего города, гордостью государства. В его архитектуре воплотились дерзновенные помыслы людей, стремящихся приблизиться к небу. К нему как к чуду стекались тысячи людей с разных концов земли. Даже развалины Этеменанки, разрушенного



Фрагмент изразцовой облицовки стены тронного зала Южного дворца в Вавилоне.
6 в. до н. э.

в 6 в. до н. э. войсками персидского царя Ксеркса, глубоко потрясли Александра Македонского своим величием.

Славу Вавилону составил и красочный дворец Навуходоносора II с большим двором размером 55×60 метров, многоцветной узорчатостью стен и обрамляющих их колонн, сказочной красотой «висячих садов», раскинувшихся на сводчатых террасах, соединенных с системой колодцев и водостоков.

Нововавилонское искусство вошло в века как одна из ярчайших страниц в истории Древней Передней Азии. Жизнь его, однако, не была длительной. В 538 году Вавилон был завоеван и присоединен к иранскому царству Ахеменидов, вобравшему в свою культуру достижения многих народов.

Искусство ахеменидского Ирана. Середина 6 в. до н. э.—330 г. до н. э.

В середине 6 в. до н. э. древнеперсидские цари из рода Ахеменидов, разгромив Вавилон, завоевали огромные территории и образовали рабовладельческое государство Ахеменидов. К 5 в. до н. э. оно превратилось в могущественную империю, охватившую не только земли Персии (Ирана), но и всей Передней Азии, Малой Азии, Армянского нагорья и Египта. Теперь уже ахеменидская монархия, выступившая на смену ассирийской и вавилонской державам, стала наследницей древней культуры Передней Азии и законодательницей новшеств на Востоке.

Соприкасаясь с целым рядом стран, а фактически и с целым миром, новые завоеватели проявили большую творческую активность. Они впитали в себя разнообразные культурные традиции местных школ, навыки, в которых тесно переплелись черты ассирийского и вавилонского, египетского и греческо-

го стилей. Прежде всего они придали своему главному почитаемому божеству Ахурамазде, которое до этого былс лишено зримых черт, признаки ассирийского бога Ашшура, наделив его крыльями и солнечным диском. От Ассирии они восприняли характер фризовых рельефов, пропорциональность и ясность построения человеческих фигур и лиц. От Мидии — принцип украшения колоннами залов. И вместе с тем памятники искусства ахеменидского Ирана представляют собой яркое, ни с чем не сравнимое явление. Они отмечены печатью тонкого вкуса и неповторимого изящества. Иранские колонны не похожи на мидийские, иранские рельефы без труда можно отличить от ассирийских. Монументальность стиля сочетается в них с элегантностью, восточные и западные традиции образуют в них драгоценный единый сплав.

Ведущую роль в художественной культуре Древнего Ирана, как и в культуре Ассирии и Вавилона, играло зодчество. Славу древнеперсидского государства, где искусство, призванное прославлять земных правителей, получило ярко выраженный придворный характер, составили торжественные дворцовые комплексы в Пасаргадах, Персеполе и Сузах. Руины гигантского персепольского дворца (начавшего строиться еще Дарием в 520 г. до н. э. в области Парс и завершенного уже Ксерксом в 4 в. до н. э.) и теперь поражают размахом и величавостью архитектурного замысла, а его высокие колонны, ныне свободно устремленные в небо, пленяют своей необычайной стройностью.

Огромный дворцовый комплекс Персеполя (названный так позднее греками, а в древности именовавшийся Парса) был возведен на обложенной крупными каменными плитами насыпной платформе высотою более 12 метров площадью 450 × 300 метров. Окруженный оборонительными стенами и природными дикими скалами, дворцовый ансамбль своим крепостным характером уподоблялся ассирийским. Однако, в соответствии с иным укладом жизни персидского двора, главное внимание в нем было уделено лестницам, предназначенным для парадных шествий, и открытым многоколонным залам — апада́нам. Огромное пространство этих квадратных в плане залов перекрывалось столь же огромными кедровыми балками, которые в свою очередь опирались на целый лес стройных и очень высоких (до 20 метров), широко расставленных колонн (промежутки достигали 8,5 метра).

В зале, названном «Ападана Дария — Ксеркса», таких колонн, расставленных по 6 в один ряд, было 36, а в зале, построенном в 5 в. до н. э.



Терраса дворцового комплекса в Персеполе.
Конец 6 — начало 5 в. до н. э.

Артаксерксом, их насчитывалось уже 100. Открытость ападаны и ритм, образованный мерным чередованием колонн в интерьере, были чертами, незнакомыми дворцам Древней Ассирии с их узкими, сумрачными помещениями. Они, эти черты, были важным шагом в осознании человеком пространства, как бы вовлеченного в архитектурную композицию. Ведь иную роль стало играть даже освещение. Проникая через верхние проемы, солнечные лучи образовывали в залах сложную игру света и теней, которая искусно усиливалась яркой росписью стен, золотом балочных обшивок, разно-

цветностью камня и росписей капителей и колонн.

Входы во дворец Персеполя также производили величественное впечатление. На дворцовую террасу люди восходили медленно и плавно. Их словно вела в таком ритме широкая пологая двойная лестница, украшенная изваянными вдоль нее рельефами с изображениями столь же торжественных процессий воинов, данников с богатыми подношениями. Эти фигуры, мерно повторяющиеся на огромной пространственной протяженности, вторили не только архитектурным формам, но и ритмам живого движения людей. Четкость планировки и ритмические повторы мотивов были особенностью всех частей персепольского ансамбля.

Парадно оформленные входные ворота дворца — пропилеи включали в себя четыре попарно расположенные и строго симметричные фигуры восьмиметровых быков, повернутых друг к другу спинами. Близкие ассирийским стражам ворот, они отличались от них тем, что были выполнены не из единого, а из многих каменных блоков и как бы срастались с каменной кладкой стен. Фигуры животных в украшении иранских дворцов играли не менее важную роль, чем в дворцах ассирийских. Но роль их в зодчестве стала гораздо более орнаментальной. Исчезла та могучая сила и повествовательная достоверность, которые характеризовали образы, созданные мастерами Ассирии. Особенно отчетливо эти перемены ощутимы во дворце города Суз, выстроенном на протяжении 6—4 вв. до н. э. Сложные капители каменных колонн грандиозной ападаны сузского дворца были увенчаны сдвоенными полуфигурами быков, головы которых, повернутые в разные стороны и украшенные золотом, создавали чисто декоративный эффект, отвечающий торжественным архитектурным ритмам. Столь же декоративными были и мотивы многоцветных изразцовых панно в этой ападане, изображающие крылатых львов с человеческими головами. В них очень четко ощущается, какие художественные принципы в изображении зверей были почерпнуты иранскими мастерами из ассирийского наследия. Фигуры крылатых львов, образующие традиционную геральдическую композицию, были тонко моделированы, силуэты их полны изящества, но все живое и естественное в них оказалось подчиненным орнаментальной узорчатости.

Те же особенности можно увидеть и в изображении людских фигур. Выполненные в невысоком рельефе длинные ряды воинов — охранителей царя Артаксеркса, тянущиеся бесконечной фризовой лентой, отличались от фризов Ассирии не только изысканностью

Крылатые сфинксы
с львиным телом
и человеческой головой.
Панно из дворцового
комплекса в Сузах.
Глазурованный кирпич.
6 в. до н. э.

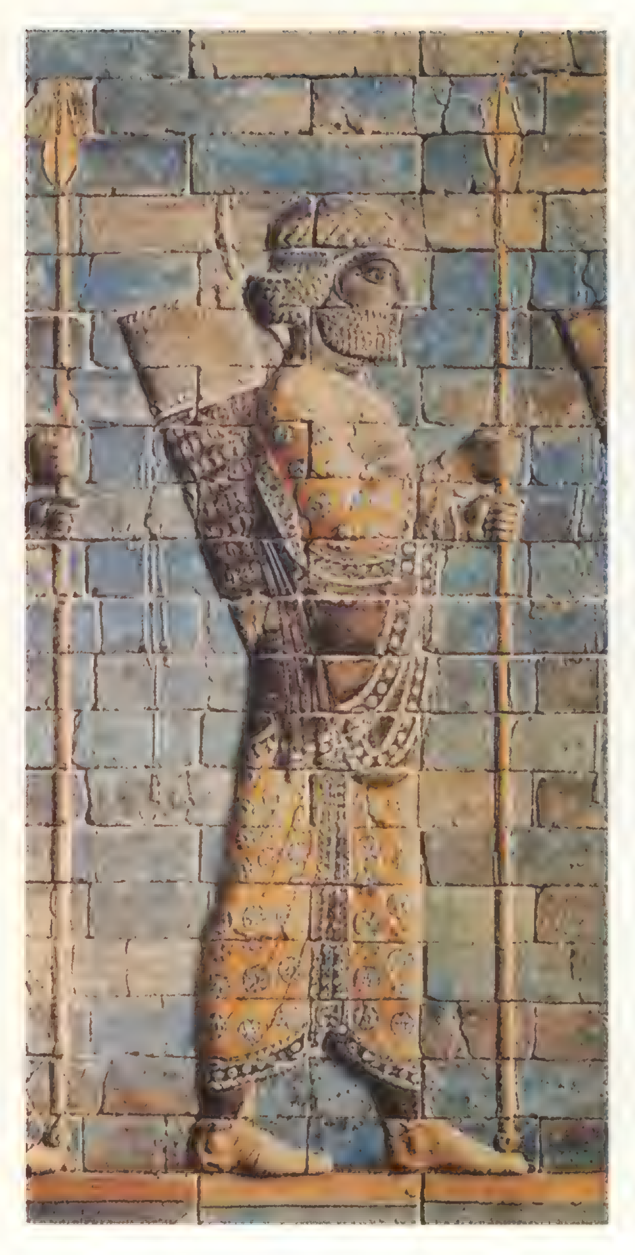


Пропилеи царя Ксеркса
в Персеполе
с изображением крылатых
быков.
1-я половина 5 в. до н. э.

своих голубовато-золотистых цветовых сочетаний, изяществом и спокойной плавностью движений, но и почти полным отсутствием объемности, скульптурной лепки форм. Техника изразцовых панно, составлявшихся из отдельных плиток, давала мастерам возможность бесконечно воспроизводить одинаковые мотивы на гигантских пространствах настенных рельефных фризов. Таким образом, человеческие фигуры полностью подчинялись архитектурным ритмам, превращались в своеобразный узор.

Наряду с рельефами дворцов, в ахеменидском Иране создавались и скальные рельефы, и наземные мавзолеи, отличавшиеся монументальностью, простотой и строгостью архитектурных форм. Такова каменная гробница





Кира близ его столицы Пасаргады (ок. 530 г. до н. э.) в виде небольшого святилища с двускатной крышей, возведенного на шестиступенчатом основании, таковы и скальные гробницы в Накш-и-Рустаме (5 в. до н. э.).

Жители Иранского нагорья, очень рано научившиеся добывать из земных недр ценные металлы — золото, серебро, медь и олово, были замечательными ювелирами, чеканщиками, гравировщиками по металлу. О высоком уровне древнеиранского декоративно-прикладного искусства свидетельствуют обнаруженные археологами многочисленные серебряные и золотые блюда, чаши, кувшины с ручками в виде зверей, ожерелья, серьги из золота и драгоценных камней, восходящие к доахеменидской и ахеменидской эпохам.

В 330 году до н. э. Иран был завоеван войсками Александра Македонского,

Эламский гвардеец царя
Артаксеркса II.
Изразцовый рельеф
из дворцового комплекса
в Сузах.
1-я половина 4 в. до н. э.

а дворцы его подверглись разрушению и разграблению. Так пало последнее государство древневосточного типа.

Мы порой не отдаем себе отчета, насколько важные следы оставила в истории художественная культура народов Передней Азии. А ведь с нее по существу начинается «биография» искусства многих стран. К этому истоку восходит эллинская античность, в нем черпают силу западная и восточная средневековые культуры. Ведь впервые в истории в искусстве классовых обществ Древнего Востока установилась прочная художественная преемственность, сформировался единый для разных видов искусства стиль.

Древневосточную культуру от первобытной отличает многое. Но в первую очередь это богато разработанная мифология, сложно развитый мир чувств и художественных идей, разнообразие форм их выражения. Мифы и сказания, архитектурные образы, образы скульптуры и декоративного искусства, созданные мастерами Древнего Востока, никогда не утратят своей красоты и живой привлекательности. Человечество не перестает восхищаться ими и в наши дни.



Серебряное блюдо
с золотыми аппликациями
из Зивие.
Конец 7—6 вв. до н. э.



Искусство Древней Индии

Введение

Древняя Индия — страна волшебных сказок и удивительных чудес — подарила миру бесценные художественные сокровища. Памятники древнеиндийской архитектуры, скульптуры и живописи отличаются такой живой силой воздействия и такой самобытной красотой, что их невозможно спутать с памятниками другой страны. Зародившаяся в столь же отдаленные времена, как и культура Передней Азии и Египта, индийская культура прошла в древности тот же путь развития, что и эти страны. Но она сложилась в несколько иных природных условиях, что наложило на ее формирование особый отпечаток.

Величественная тропическая природа Индии, одновременно цветущая и грозная, праздничная и жестокая, с ее непроходимыми лесными чащами, глубокими горными ущельями, несметным множеством ярких птиц и разнообразных зверей, ядовитых змей и дурманящих растений, содействовала рождению столь же мощных и величественных образов мифологии и искусства. Природа как бы сама подсказала зодчим и скульпторам древности первые творческие решения. Она придала особый размах и грандиозную масштабность древним сказаниям индийского народа о богах-исполинах (тремя шагами обходящих мир или выпивающих разом целые реки), о героях, наделенных космической силой, добрых и злых духах, населяющих каждое дерево, гору или реку. Их образы обрели подлинное бессмертие благодаря неистощимой фантазии безвестных мастеров, вложивших в них свои поэтические представления о красоте земли и об ее таинственных соках.

Вера в чудодейственную силу природы стала основой всей индийской мифологии, индийской культуры. Индийская мифология дала огромный материал для изобразительного искусства. Неразрывно сплетенные друг с другом архитектура, скульптура и живопись донесли до нашего времени в земных и прекрасных, а порой и устрашающих образах людей, зверей и демонов то легендарно-мифологическое ощущение мира, которое зародилось в недрах индийской фантазии еще в глубокой древности. Уже в древнеиндийском искусстве разносторонне и

полно смог раскрыться гений индийского народа. По своей значительности это искусство стоит в одном ряду с египетским, месопотамским, китайским. Оно и не было, кстати, изолированным от них в те далекие времена. Соприкасаясь с культурой шумерийской, иранской, а затем и греческой, искусство Индии восприняло многие художественные принципы, рожденные в этих странах, а потом широко распространило их по всей Азии, донеся до Китая, Кореи, Японии, юго-восточных стран. Без знания Индии трудно понять не только культуру Азии, но и культуру человечества в целом.

Устойчивость традиций отличает всю индийскую культуру. Искусство Древней Индии продолжило свою жизнь в искусстве средневековой поры. Как и в древности, индийские зодчие не переставали высекать в скалах пещерные храмы, украшать их резьбой и статуями мифологических героев эпоса Махабхараты и Рамаяны. Но именно на заре культурного развития индийского народа был заложен основной фундамент творческих идей. Именно в древности родились художественные образы такой непередаваемой силы, что все последующие поколения творцов черпали в них свое вдохновение. На всем протяжении огромной средневековой эпохи древнеиндийская мифология продолжала направлять творческую мысль индийских мастеров по определенному руслу. В течение многих столетий сохранялись типы архитектурных сооружений, рожденные в древности, и скульптурные формы, образующие с ними органическое целое.

Древний период в Индии был длительным, даже более длительным, чем во многих других восточных странах. Долгая история индийского искусства от первых известных нам шагов в 3-м тыс. до н. э. до завершающего этапа в 5 в. н. э., конечно, не была единой и непрерывной. Разделение ее на ряд этапов, от древнейшего до образования и развития раннеклассовых государств в 3—1-м тыс. до н. э., от времени расцвета рабовладельческих царств до вступления Индии в эру феодализма (3 в. до н. э.— 5 в. н. э.), связано с целым рядом спадов и подъемов, важных открытий и больших достижений. За это время Индия накопила огромные богатства, которые и передала следующим поколениям.

Древнейшая культура Индии и искусство ранних государств (26 в. до н. э.—3 в. до н. э.)

Если измерять открытия масштабами древней истории, то можно сказать, что культура Древней Индии предстала перед глазами людей в самые недавние времена. Лишь в двадцатых годах нашего столетия раскопки обнаружили остатки материальной культуры, относящиеся к эпохе палеолита и неолита. Вслед за этим была открыта наследница этих культур — удивительно высокая по своему развитию городская цивилизация. Археологические изыскания в Мохенджо-Даро (в Синде на берегу реки Инд) и в Хараппе (в Пенджабе на берегу реки Рави) показали, что уже в 3—2 тыс. до н. э. на северо-западе Индостана сложились ранние классовые отношения, возникли государства и многолюдные города, которые вели широкую торговлю с другими странами, в первую очередь с Египтом, Шумером и Аккадом. Открытые археологами дома, улицы и кварталы показали, что города Мохенджо-Даро и Хараппы были самыми большими из тех, что до сих пор удалось обнаружить, что долгое время они жили богато и спокойно. Это подтвердили крупные склады зерна, доки, обширные рынки, те удобства, которые были продуманы для жизни их обитателей. Города имели правильную планировку, их широкие улицы с высокими трехэтажными домами из хорошо обожженного и оштукатуренного поверху кирпича пересекались под прямым углом и были снабжены водостоками, канализацией и бассейнами для религиозных омовений. Очевидно, что уровень городской жизни не уступал уровню месопотамской культуры.

Здесь же были найдены и предметы художественного ремесла — изделия из бронзы, ювелирные предметы, красно-черная лощеная узорчатая керамика, мелкая пластика. Искусно вырезанные печати из стеатита с изображением слонов, быков, горных козлов, расположением фигур и надписей вокруг изображений и тонкостью пластической обработки поверхности указывают на близкое сходство культуры долины Инда с культурой Месопотамии. Однако в этих ранних индийских художественных произведениях можно увидеть и черты, сближающие их с последующей, уже собственно индийской культурой. Так, на одной из





Стеатитовые печати из Мохенджо-Даро. *3-е тыс. до н. э.*

печатей изображено трехликое рогатое существо, отчетливо напоминающее распространившийся в искусстве последующих веков образ божества Шивы — владыки разрушительных сил Вселенной. Но не только узоры печатей, а и небольшие каменные и бронзовые фигурки обнаженного мужчины и танцовщицы показывают, что уже в те далекие времена скульпторы овладели мастерством пластической проработки человеческого тела и передачи движения. Как видно, изображение человека было уже важной, освоенной областью индийского искусства.

В середине 2-го тыс. до н. э. культура древнейших городов, расцветшая в долине Инда, была прервана. Причина ее заката до сих пор остается загадкой и вызывает разные предположения. Возможно, падение цивилизации Мохенджо-Даро и Хараппы произошло вслед-



Бронзовая фигурка танцовщицы из Мохенджо-Даро.
3-е тыс. до н. э.

ствие нашествия кочевых племен, стоявших на более низкой ступени общественного развития и в то же время бывших носителями новой, так называемой «ведической» культуры.

Об искусстве середины 2-го тыс. до н. э. почти ничего не известно. Деревянные постройки обитателей Индии не сохранились, и только единственный литературный памятник этого времени — Веды («Знание») в поэтической форме повествует о жизни, быте и верованиях племен, населявших в ту пору страну. В гимнах Ригведы (древнейшей части Вед) действительно обобщены все представления древних племен о сотворении мира, жизни Вселенной, богах, ее населяющих. Веды — самый первый и самый замечательный художественный памятник древнейшей поры. Он проникнут глубоким и ярким чувством природы. Мир, изображенный в нем, огромен и ярок, охвачен непрерывным движением населяющих его божественно прекрасных гигантов. Боги, описанные в Ведах, считались невидимым олицетворением стихий и природных явлений. «Раскаты слышим, но не видим лика»,—говорится в ведийских гимнах. Но все же они мыслились в прекрасном облике людей, благожелательных ко всем земным существам. В Ригведе прославляются боги трех сфер: Индра — бог грозы, Агни — бог огня,

Сурья, Митра и Савигару — боги солнца, Варуна — бог неба, а позднее и водной стихии, Притхви — богиня земли, Рудра (прообраз Шивы) — божество, олицетворяющее разрушительные стихийные силы. Каждый из ведических богов считался высшим в своей сфере. Но в поздних гимнах особо выделяются Индра и Агни, совершающие свои полеты по Вселенной в великолепных колесницах. Все эти божества вместе с сонмом духов плодородия составили огромный круг персонажей последующего изобразительного искусства.

В Ведах упоминается также о музыке и архитектуре того времени. Судя по описаниям, люди «ведической» поры жили замкнутой, патриархальной жизнью в небольших селениях, состоявших из круглых в плане деревянных построек с полусферическими и коническими крышами. Деревню окружала ограда, вокруг которой шла круговая тропа. Две широкие, пересекающиеся под прямым углом улицы делили ее на четыре части и завершались четырьмя воротами.

Более развитые формы деревянного зодчества появились уже в середине 1-го тыс. до н. э. В 10—7 вв. до н. э. в Индии стали складываться рабовладельческие государственные объединения. Одним из древнейших было государство Бхаратов. К середине 1-го тыс. до н. э. таких государств уже было несколько десятков. Среди них основным стало Магадха, владевшее почти всей долиной Ганга. Это время ознаменовалось большим подъемом экономики и культуры страны. В городах выросли дворцы и храмы, усложнились строительные приемы и приемы украшения деревянных сооружений, умножилась выделка дорогих предметов обихода, расцвели многие ремесла.

Значительные перемены произошли и в духовной жизни страны. В новом государстве власть постепенно перешла в руки жрецов-брахман, а религия, получившая название брахманизма, стала отличаться от более ранних культур своим ярко выраженным классовым характером и утверждением разделения людей на сословия — варны. Высшей считалась варна жрецов — брахман, а наиболее бесправной варна слуг — шудр. Брахманы ввели и новых богов, оттеснивших старых,— Брахму — созидателя мира, Вишну — бога солнца, Индру — покровителя царской власти и Шиву — божество страшной разрушительной силы, направленной против зла. Эти боги также вошли в круг традиционных образов индийского искусства.

Во второй половине 1-го тыс. до н. э. были созданы и крупнейшие эпические произведения Индии — Махабхарата (Великая война потомков Бха-

раты) и Рамаяна (Сказ о приключениях царя Рамы), куда вошли мифы, сказания о жизни народов Индии, легенды о ее богах и героях. Эти поистине грандиозные сказы пополнили индийское изобразительное искусство своими драматическими сюжетами, внесли в него новые живые и эмоциональные ноты. Зримые, почти осязаемые картины природы, удивительных приключений, обрядов и игр сплетаются в них с описанием титанических подвигов богов и героев, наделенных божественной, сверхчеловеческой силой. В грандиозной битве за власть между двумя древними родами Кауравов и Пандавов участвует все живущее на земле и на небе — боги и духи, люди и звери, а сама битва приобретает космический размах. Поэтический размах присутствует и в тех разделах Махабхараты, где описываются дворцы правителей с прозрачными жемчужными сетками на окнах, легкими для восхождения лестницами, полами, сложенными из драгоценных камней, сотнями дверей, ковров и сверкающих сидений, а также с декоративными деревьями, унизанными тысячами самоцветов. Эти описания как бы воплощали прекрасные мечты людей того времени о волшебной красоте мира.

Таким образом, Махабхарата и Рамаяна (герои которой также совершают чудеса и выдающиеся подвиги) стали своего рода сводами легенд и превратились в неисчерпаемую духовную сокровищницу всей индийской культуры.

Художественная жизнь Древней Индии достигла зрелости и полноты своего расцвета в конце 1 тыс. до н. э., когда, после отражения Чандрагуптой из рода Маурья натиска войск Александра Македонского, страна оказалась объединенной в обширное государство Маурьев. Царь Ашока (ок. 273—232 гг. до н. э.) еще более расширил ее территорию. Громадное государство Маурьев установило при нем многочисленные торговые и культурные связи с разными странами — Шри-Ланкой (Цейлоном), Сирией, Египтом и другими. От этого времени до нас сохранились и многие произведения индийской архитектуры и скульптуры, поскольку храмовые и мемориальные сооружения той поры выполнялись уже целиком из камня. Но о самой столице Паталипутре мы можем почерпнуть сведения только из описаний грека Мегасфена, направленного туда (ок. 302 г. до н. э.) в качестве посланника. По его записям, Паталипутра, окруженная деревянными стенами с шестьюдесятью четырьмя воротами и обведенная рвом, была красивейшим городом. В охраняемой семьюдесятью дозорными башнями столице было множество разнообраз-

ных двух- и трехэтажных зданий. Особым великолепием, обилием резьбы и инкрустаций отличался огромный деревянный дворец правителя, по словам Мегасфена превосходивший размерами даже дворец в Сузах. В более позднем дворце Паталипутры, возможно принадлежавшем царю Ашоке, применялись высокие колонны, сделанные из превосходно отполированного гранита. Напоминающие колонны персепольских царских залов — ападана, они свидетельствовали о некогда близких контактах Индии и Ахеменидского Ирана, у которого индийские правители переняли вместе с символами величия царской власти и секреты мастерства работы в камне. Колонны дворца Ашоки были столь ослепительны, что китайский паломник Фа Сянь, посетивший Паталипутру уже в 5 в. н. э., пораженный их великолепием, отказывался верить в рукотворность их создания.

Дворец Ашоки, насколько можно судить по позднейшим рельефам и описаниям, его запечатлевшим, представлял собой многоэтажное деревянное здание, воздвигнутое на каменном фундаменте. В трех его этажах располагались один над другим огромные многоколонные залы, щедро декорированные живописью, драгоценными камнями, золотыми изображениями растений и животных. По фасаду тянулся длинный ряд килевидных арок, чередовавшихся с балконами на столбах. От дворца к Гангу террасами спускались сады с фонтанами и бассейнами.

Огромные средства тратились Маурьями и на постройку культовых сооружений. Стремление увековечить деяния правителей воплотилось в щедром применении камня. «Вечных» форм требовала и новая, укреплявшая власть правителей идеология. При Ашоке впервые государственной религией был объявлен буддизм, одно из самых мощных религиозных течений Востока. Основателем этого учения считался царевич Сиддхарта Гаутама, живший в 6 в. до н. э. Согласно легенде, узнав от паломника о страданиях людей, царевич в возрасте 29 лет покинул свой дворец, оставив жену и сына, и стал проповедовать новое учение. Путем долгих странствований, испытаний, посланных судьбой, и сомнений Гаутама достиг просветления, стал называться Буддой, то есть «просветленным», и достиг «нирваны» (то есть прекращения перевоплощений и освобождения от страданий).

Будда учил, что избавление от горестей, которыми наполнена человеческая жизнь, лежит в преодолении земных желаний и привязанностей. Достигнуть спасения может всякий, независимо от сословной принадлежно-

сти, путем самосовершенствования, умеренности желаний, отречения от активной жизни. Именно иллюзия равенства и возможности спасения для каждого смертного обеспечила широкую популярность нового вероучения.

Буддизм широко распространился в Индии, а затем и в других странах Азии, так как выступал против сложных ритуалов, местных вероучений, религиозной и политической разобщенности. Обещание блаженного отдыха, покоя и успокоения от страданий в «нирване» сулило людям утешение в их полной горя и невзгод повседневной жизни. Буддизм широко внедрился в индийскую почву и потому, что легко приспособился к особенностям местных культов, впитав в себя ранее существовавших индийских божеств.

Утверждение буддизма государственной идеологией повлекло за собой широкое строительство храмов и мемориальных сооружений, посвященных Будде. В этих сооружениях нашли отражение и ранее существовавшие архитектурные традиции и народная мифология, соединившаяся со сказаниями и легендами о жизни, подвигах и перевоплощениях Будды (джатаках). Сам образ Будды в ранних буддийских памятниках не получил зримого воплощения. Он воспроизводился только через ряд символов — колесо закона (знак поворотного момента в его сознании в момент его просветления), ланей, слушающих его проповедь, слонов, поклоняющихся дереву, под которым он предавался раздумьям.

Основными буддийскими сооружениями были ступы — мемориальные памятники в честь деяний Будды, хранящие его священные реликвии, столбы — стамбха, на которых высекались буддийские проповеди, и скальные храмы, символизировавшие отшельническую жизнь Будды в пещере.

Все ранние буддийские архитектурные памятники Индии поражают своей простотой и величавой мощью. Ступа представляла собой грандиозный, лишенный внутренних помещений, полусферический холм, выложенный из кирпича и камня. Поставленный на высоком барабане, он завершался реликварием (дарохранительницей), так называемой «священной горой», или оградой с шестом посредине, унизанным дисками — символами небесных ступеней.

Пластичность каменной массы особенно ощутима в ступе, возведенной в 3—1 вв. до н. э. в Санчи. Тяжелое и грузное, облицованное каменными блоками монолитное тело ступы, насчитывающей в основании около 32 метров, напоминает огромную перевернутую чашу. Величавая строгость и монументальность форм этого памят-

ника далеки от кристальной четкости величественных пирамид Египта. Ступа как бы первооснова земных сил, ее стихийной мощи. Представление о красоте мира, выраженное в ней, связано с идеями плодородия, мягкостью и округлостью форм живой плоти.

Каменная ограда вокруг ступы в Санчи, возведенная уже в 1 в. до н. э. по типу старинных деревянных сельских оград, также имела четверо традиционных ворот — торана, ориентированных по четырем направлениям света. Эти каменные ворота представляли собой два высоких и массивных столба, несущих три пересекающих их перекладины, расположенные одна над другой. Самая высокая завершалась фигурами гениев-охранителей и буддийскими символами — колесом закона и крылатыми львами. Перекладины ворот, промежутки между ними и сами столбы сплошь заполнялись скульптурой. Между сценами не было тесной сюжетной связи. Рельефы посвящались как буддийским темам, так и более древним темам индийской мифологии. Живые и подвижные образы, выполненные в рельефе и круглой скульптуре, являлись не только религиозными символами, но воплощали в себе многогранность и богатство народной фантазии, образцы которой нам сохранила Махабхарата. Отдельные рельефы на воротах — это жанровые сцены, повествующие о жизни народа, осаде городов, жителях волшебных стран. В каждых воротах даются свои новые сюжетные мотивы. В верхней перекладине северных торана изображена сцена поклонения слонов священной смоковнице, под которой Будда произнес свою первую проповедь. Цельность и мастерство композиционного замысла, а также живое чувство природы характерны для этого рельефа. Ниже также представлены сцены поклонения буддийским символам, показан царский выезд и встреча с отшельником, открывшим царевичу глаза на человеческие печали. Между этими сценами помещены звери и птицы, священные животные, на столбах рамками выделены сочные цветы. При всем разнообразии мотивов имеется и ряд объединяющих повторов. Так, все ворота высятся на спинах четырех слонов, подобно атлантам, несущих на себе тяжелую массу каменных перекладин.

Все фигуры даются в разных масштабах и разных техниках, в зависимости от занимаемого ими места. Они показаны то в плоском рельефе, то в высоком, то в объемных формах круглой скульптуры, что создает богатую игру света и тени на поверхности ворот, подчеркивает высокое пластическое мастерство резьбы по камню. Необычайно поэтичны и искусно вырто-



Большая ступа в Санчи.
3—1 вв. до н. э.

ченные в боковых частях ворот фигуры духов плодородия — якшинь, изображенных в виде юных гибких девушек, качающихся в ветвях. Их упругие, крепкие тела кажутся напоенными земными соками, а руки, обнимающие дерево, словно сплетены со всем растительным миром. Образы этих юных лесных волшебниц проникнуты светлым жизнеутверждением лирики Вед.

Восточные ворота (торана) в Санчи.
Фрагмент. *1 в. до н. э.*



Вместе с тем они показывают, как активно развивалось в Древней Индии пластическое мышление, насколько быстро от более условных и скованных форм якшинь в воротах ступы Бхархута (2 в. до н. э.) мастера перешли к более живым и гармоничным в воротах ступы Санчи.

Великолепное мастерство обработки камня показывают также и стамбхи — монолитные (подчас более чем десятиметровые) столбы, на которых высекались эдикты Ашоки и буддийские моральные изречения. Вершина таких столбов украшалась лотосовидной капителью, несущей, зачастую редкостные по своей композиционной завершенности, символические фигуры почитаемых буддизмом животных—льва, быка, слона или лошади. Наиболее



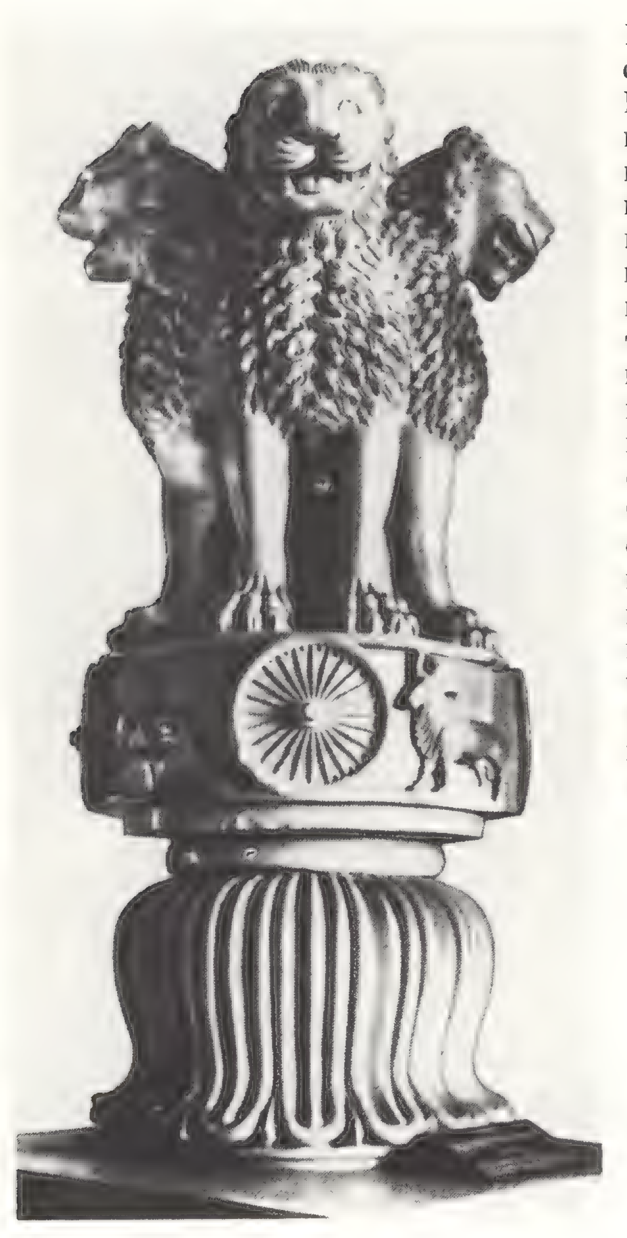
Статуя Якшини — божества плодородия. Фрагмент скульптурного оформления ворот в Санчи. *I в. до н. э.*

знаменита созданная в 3 в. до н. э. каменная капитель стамбха в Сарнатхе, изображающая четырех львов, которые соединены спинами и несут на себе буддийское колесо закона. Их упругие тела покоятся на круглом барабане с рельефным изображением животных — знаков стран света. Замечательная своей гладкостью, чеканной законченностью деталей, сарнатхская капитель внушительностью своих форм утверждала идею могущества буддизма и всего государства.

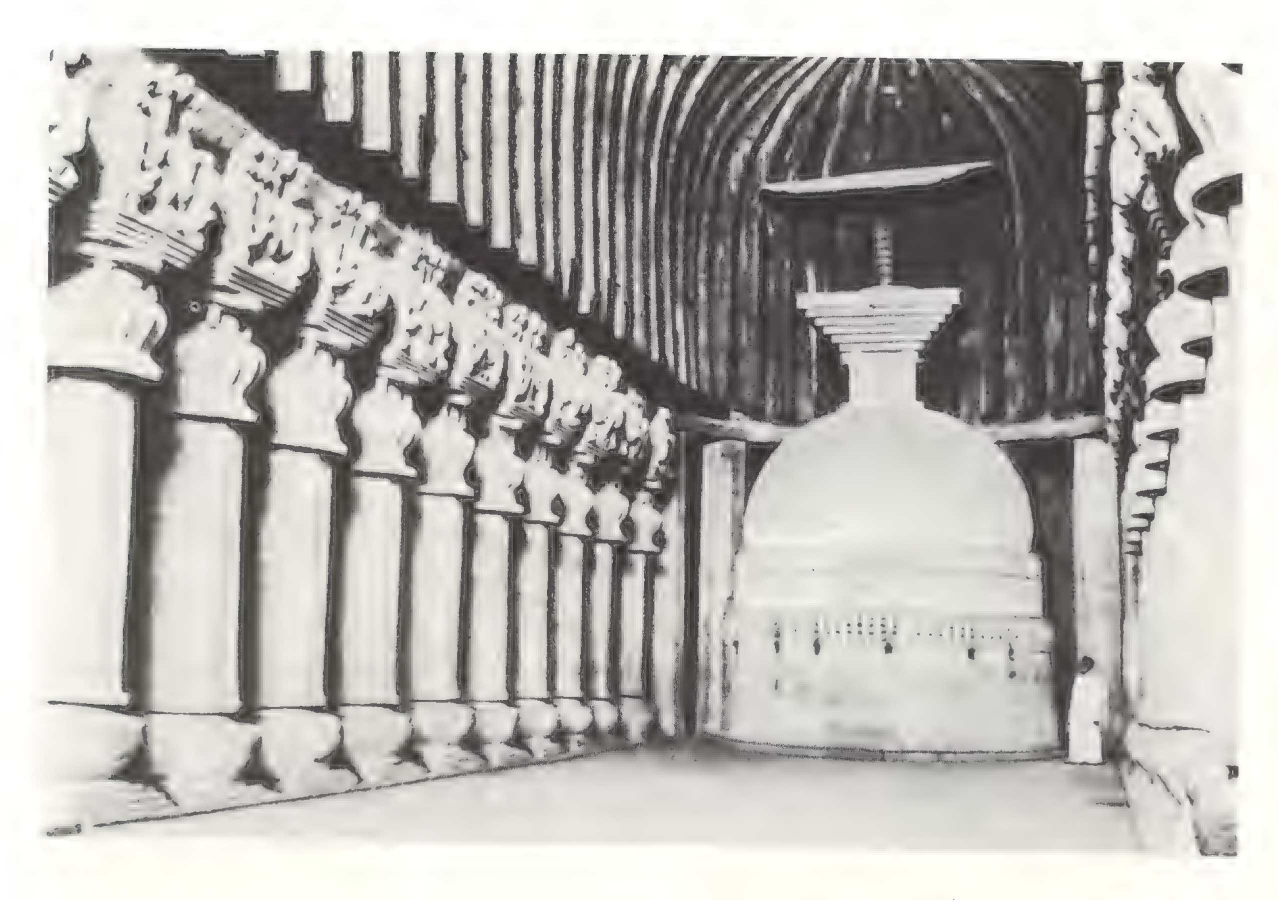
Не менее совершенное мастерство камнерезных работ демонстрировали и новые формы храмов. При Ашоке начали высекаться пещерные буддийские монастырские комплексы, достигающие подчас значительных размеров. Основными их сооружениями были квадратные залы — вихара, за которыми в толще каменной глыбы располагались кельи монахов и храмы — чайтьи. Строгие и величественные помещения чайтьий, вытянутые в глубину скалы и разделенные двумя рядами колонн на три нефа, украшались скульптурой, а подчас и росписями. Внутри храма у закругленной стены напротив входа помещалась ступа — хранилище реликвий. Архитектурные и скульптурные работы в чайтьях, по-видимому, осуществлялись одними и теми же мастерами, как бы выявляющими в толще горы еще незримые, но предполагаемые формы храма. Для сооружения чайтьий обычно избиралась отвесная скала, в которой последовательно вырубались ступени лестницы, фасадная площадка, световое верхнее окно. Процесс вырубания был длительным и очень трудоемким. Он начинался сверху от самого потолка, а затем мастера спускались все ниже и ниже. Порода вынималась через световое окно, прорезанное в виде килевидной арки. Таким образом, строителям не требовалось ни лесов, ни внутренних лестниц. Волшебные образы храмовых скульптур рождались под их руками, как бы высвобождаясь от гнета скалы. Крупные пещерные храмы были вырублены во 2 — конце 1 в. до н. э. в разных частях страны — Бхадже, Назике, Кондане. При общих планах и многих сходных чертах они все имели разное оформление, в каждой из них проявлялась неистощимая фантазия индийских мастеров.

Одним из самых прекрасных образцов храмового скального зодчества несомненно была чайтья в Карли (1 в. до н. э. — 1 в. н. э.). Строгий и величественный интерьер этой чайтьи, высеченной высоко в горах, был огромным сравнительно с предыдущими храмовыми интерьерами. В длину он насчитывал 41 метр, ширина его равнялась 15,5 метра, а высота достигала

15 метров (то есть почти равнялась современному пятиэтажному дому). Пол и колонны чайтьи, отполированные до блеска, отражали неяркий дневной свет, проникающий сквозь световое окно над входом. Портик с массивными столбами также задерживал проникновение солнечных лучей. Таким образом, после ослепительного тропического дня и утомительного подъема в гору путник попадал в прохладный полумрак огромного, наполненного тенями пространства. Необычайную таинственность и значительность интерьеру придавали выстроившиеся вдоль стен мощные восьмигранные колонны, увенчанные низко спускающимися монументальными капителями в виде опрокинутой чаши лотоса и групп коленопреклоненных слонов с восседающими на них гениями. Ощущение массы скалы и красоты архитектурного пространства



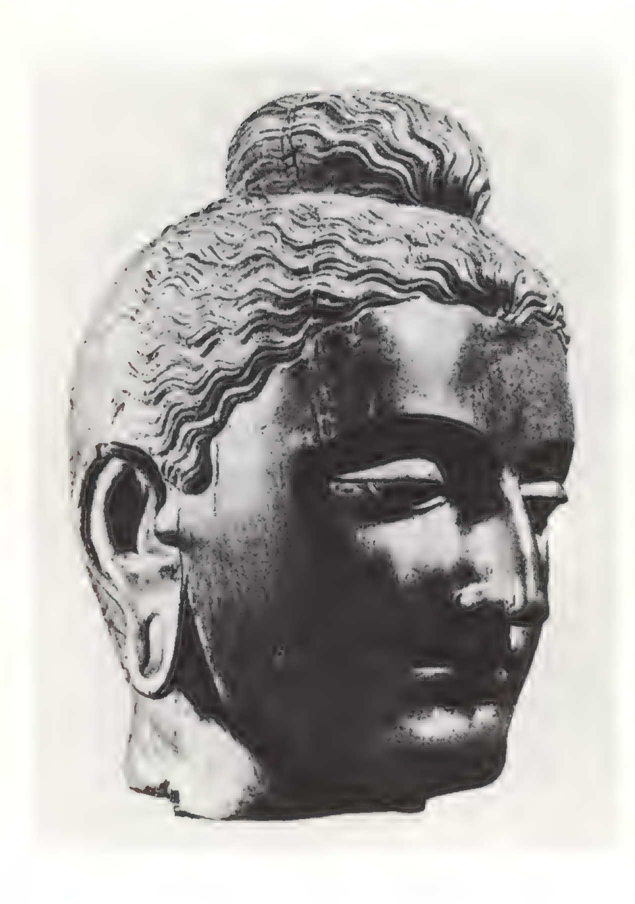
Львиная капитель.
Навершие колонны
из Сарнатха.
Полированный песчаник.
3 в. до н. э.



Чайтья в Карли.
I в. до н. э.— I в. н. э.

рождали у людей благоговейный восторг. Ступа, воздвигнутая в глубине храма, своими мягкими очертаниями дополняла спокойные формы храма.

Многообразные художественные поиски подготовили в первых веках нашей эры появление нового важного этапа в развитии индийского искусства. В 1—3 вв. н. э. на севере Индии образовалось новое мощное государ-



Голова Будды
из Шахри-Бахлол.
Камень.
Первые века до н. э.

ство Кушанов, которое завязало широкие торговые и культурные отношения с Востоком и Западом, Римской империей и Китаем. Кушанское царство стало крупным культурным очагом Древней Индии. Хотя буддизм продолжал оставаться в нем, как и в других областях Индии, ведущей идеологией, его учение претерпело важные изменения. Если в прежнем учении Будда представлялся реальным лицом, учителем и наставником, то новое направление, возникшее при Кушанах и получившее наименование Махаяна (большая колесница или большой путь спасения), в отличие от старого — Хинаяна (малая колесница), представило Будду не только как спасителя человечества, но и как божество, вмещающее в себя все человеческие страдания. Будда был обожествлен и получил впервые зримое выражение в искусстве. Важное место в нем заняли и окружающие его божества и духи — добрые гении людей — бодхисаттвы, помогающие им в горестях и печалях. В индийскую скульптуру и живопись хлынул огромный мир образов и тем. Это был поистине важный сдвиг в художественном мышлении! Впервые искусство Индии обратилось к неизведанным дотоле чувствам людей — состраданию, скорби, задумчивой нежности. То новое, что несло с собой буддийское искусство, была одухотворен-

ная красота, которая почти незнакома брахманскому образному сознанию.

Черты буддийского искусства, которые в течение последующих столетий быстро распространились по всей Индии, странам Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока, особенно явственно проявились на первом этапе в Гандхаре (на территории современного Афганистана и Пакистана). В этой северо-западной области Индии, где после завоеваний Александра Македонского жили греки, бактрийцы и малоазийцы, столкнулись и сплавились воедино черты индийских и эллинистических художественных традиций. Здесь сложились и первые скульптурные образы Будды в виде идеально прекрасного человека, пребывающего в состоянии глубокого созерцательного покоя. Одухотворенность греческой пластики соединилась в тонких чертах лица Будды с чертами восточной красоты, а порою и с полнокровной силой брахманских образов. Прототипами стоящих фигур Будды стали греко-римские статуи, а позы сидящего Будды со скрещенными ногами и пятками, вывернутыми наружу, равно как и многочисленные жесты поучения, были местными. Для передачи неведомого ранее божественного облика Будды и его учеников были разработаны сложные изобразительные приемы и правила, ряд особых признаков святости. Для Будды их насчитывалось более тридцати. В их числе — миндалевидный овал лица и длинные мочки ушей — знаки его благородного происхождения, бугор мудрости на темени, монашеское одеяние, точно определенные позы и символические жесты. Для его юных помощников — царевичей бодхисаттв, оставшихся на земле ради спасения людей, — богатые одежды, короны и ожерелья. Поиски красоты и выразительности были долгими и приводили подчас к очень разным решениям. Но лучшие гандхарские изображения Будды и буддийских святых полны не только величавого спокойствия и отрешенности от всего земного, но и глубокой духовной значительности. Именно гандхарские мастера впервые открыли для Индии внутренний мир человека, сумели наполнить его образ достоинством. Поражает и разнообразие человеческих типов, богатство художественного языка. Особой пластичностью, соразмерностью пропорций и тонкой проработкой черт лица отличались скульптуры, созданные в таких гандхарских центрах, как Гадда и Таксила. Они пленяют мягкостью, а порой и удивительной жизненной убедительностью. Так, греческий идеал, по-своему понятый местными художниками, пройдя через множество ступеней, влил новые жизненные соки в индийское искусство.

Искусство Индии 4—5 вв. н. э.

Последний этап расцвета древнеиндийской художественной культуры приходится на 320—450 гг. н. э., когда Северная и отчасти Центральная Индия были вновь объединены в большую централизованную империю под властью династии Гуптов. Одновременно и яркий и сложный, этот период стал как бы переходной ступенью от древности к феодальной эпохе. Вновь возросло значение брахманизма, ужесточилось деление общества на касты. Усилилось и поклонение изображениям брахманских божеств, сопровождаемое пышными ритуалами, что в свою очередь оказало воздействие на характер оформления храмов, развитие ремесел, с ним связанных.

Но вместе с тем весь долгий путь предшествующей индийской культуры не миновал бесследно. Объединение страны, развитие в ней новых городов — ремесленных и культурных центров, равно как и длительный мир, повлекли за собой не только большой подъем в литературе и искусстве, но и их однородность — результат долгого накопления опыта и знаний. Художественное творчество этой поры отличается как высоким мастерством, так и большой человечностью. Индия 4—5 вв. славится расцветом драматургии и поэзии. Поэт Калидаса создает такие замечательные произведения, как драма «Сакунтала» и поэма «Мегхадута», проникнутые тонким чувством природы, лирическим ощущением мира, любви и женской красоты. Расцветает и сценическое искусство, связанное с музыкой и танцами, в которых как бы обретают свою новую жизнь привычные образы скульптуры. Впервые подлинного расцвета достигла и индийская живопись, украшающая храмы, дома знати.

Буддийские храмы этого времени превратились в своеобразные музеи, где живопись, скульптура, резьба и другие декоративные ремесла выступили в еще более тесном, чем прежде, содружестве. Примером такого содружества может служить один из самых замечательных пещерных монастырей Индии — Аджанта.

Это был уже не один храм или небольшой комплекс, а целый огромный пещерный город, вырубленный в горах, пролегающих вдоль живописной доли-



Чайтья пещерного храма в Аджанте. *Конец 5—6 вв. н. э.*



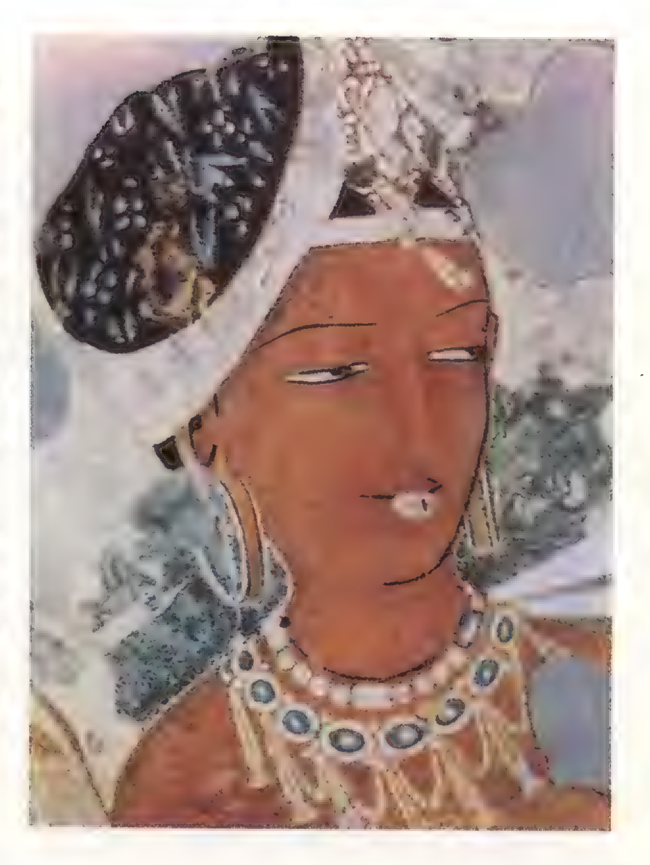
Бодхисаттва Падманани (держащий лотос). Фрагмент настенной росписи пещерного храма в Аджанте. *5—6 вв. н. э.*

ны реки Вагхора. Аджантские пещеры выполнялись много лет разными поколениями мастеров и соответствовали разным назначениям. Здесь был и своего рода университет, где обучались монахи, и центр паломничества, и своеобразный музей, на стенах которого нашли широкое отражение картины жизни индийских людей разных времен и эпох, буддийские, брахманские, мифологические сюжеты, архитектурные мотивы. Пять из пещер аджантского монастыря были чайтьями, а двадцать четыре представляли собой монастырские залы — вихара, окруженные монашескими кельями.

Фасады пещер, относимые к периоду Гупта, пышно декорировались скульптурой. Многочисленные статуи Будд и буддийских божеств заполняли все углубления стен, прятались за колоннадой фасада. Но кроме буддийских образов, в скульптуре и рельефах были широко представлены и более древние божества. Из сумрака пещерных ниш возникали фигуры гибких, как растения, красавиц, таинственных духов природы, змей — нагинь, могущественного змеиного царя Нагараджи в облике человека, увенчанного грозным ореолом семиглавой кобры, распустившей свой клобук. Скульптурные образы Аджанты развивают традиции прошлого, но они гораздо многообразней по своему содержанию, зрелее и

совершенней по своему мастерству, более свободны в своих движениях и выражениях лиц. Новое понимание искусства, достигнутое на предшествующем этапе, открыло мастерам пути, которые были неведомы более раннему наивному и жизнерадостному миропониманию. Оно помогло сделать все образы многосторонними, дало большую свободу переживаниям человека.

Внутренние помещения аджантских пещер почти сплошь, включая потолки, покрывались монументальными росписями, в которых их создатели — безвестные мастера — воплощали свои переживания и раздумья о мире вымысла и действительности. В них рассказаны легенды из жизни Будды в бытность его земным царевичем, показаны города с удивительными зданиями, торжественные процессии, шествия слонов, придворные сцены. Потолки — воплощение мира небес — покрыты изображением нежных и ярких цветов, среди которых летают прекрасные птицы. Боги, люди и звери — все проникнуто поэзией, любовью к природе. Сочные теплые краски, нанесенные на покрытый гипсом камень стен, создают с помощью зеркал, улавливающих свет, ощущение живой, осязаемой жизни, точные и отчетливые контуры с мягкой подцветкой выявляют объемность форм. Реализм и выразительность выполненных



Апсара — небесная танцовщица. Фрагмент настенной росписи пещерного храмового комплекса в Аджанте. *6 в. н. э.*



Летящий бог Индра
со своими
спутниками.
Настенная роспись
пещерного храмового
комплекса в Аджанте.
5—6 вв. н. э.

в столь далекие времена живописных образов удивляют и захватывают людей и сегодня. Легенды показывают то сцены смерти юной царевны, окруженной испуганными подругами и служанками, то нежных возлюбленных, бережно прикасающихся друг к другу, то стройную служанку, павшую к ногам повелителя, то монахов, слушающих проповедь. Брахманские боги предстают в облике прекрасных людей. Светлоликий бог небесного царства Индра изображен в стремительном полете в сопровождении небожительниц. Окружающие его белые, голубые и розовые облака клубятся перед взором зрителей, словно пышные цветы райского сада. Художники ищут средств для передачи одухотворенности человеческих образов, красоты и гармонии человеческих чувств и мира в целом. С особой поэтичностью передаются сцены из жизни царевича Гаутамы и юных помощников Будды, милосердных бодхисаттв, сочувствующих людям в их печалях. Одна из самых красивых росписей изображает бодхисаттву Падмапани с голубым лотосом в гибких пальцах— знаком чистоты и святости. Его задумчиво опущенный взор, мягкие изгибы движений тела, тонкие дуги приподнятых бровей говорят о душевной сосредоточенности, затаенности чувств. Ритмы росписей Аджанты напоминают ритмы индийской музыки с ее размеренностью, убыстрением и замедлением темпа, долгими интервалами, позволяющими слушателям вжиться в настроение мелодии.

Индийское искусство 4—5 вв., переплавив и претворив в себе все внешние воздействия, вступило на новый путь самостоятельного развития. На протяжении древнего этапа развития индийской культуры сложились важнейшие художественные принципы и образы искусства и литературы.



Искусство Древнего Китая

Введение

Китай почти так же стар, как Индия и Месопотамия. История его грандиозна. Китайская культура сложилась и расцвела в глубокой древности. Долгий путь ее отмечен выдающимися изобретениями, яркими творческими достижениями. На земле Китая зародилась одна из первичных цивилизаций, а его просторы были заселены людьми уже несколько сот тысяч лет тому назад. И хотя бесчисленные войны, мятежи, пожары и наводнения постоянно терзали страну и уничтожали созданные людьми памятники, жизнь древнекитайских государств была очень активной. Китайцы — один из немногих народов, жизнь которого началась в той же стране, где он пребывает и в настоящее время. Развиваясь в пределах единой огромной территории, этот народ из века в век накапливал несметные художественные богатства, оставившие важный след в дальнейшей духовной жизни страны. Несмотря на то, что пожары и войны уничтожили древние города и их деревянные здания, земля Китая и поныне щедро усеяна остатками старинных каменных сооружений, могильными холмами, мемориальными стелами. Археология Китая — это живой процесс, постоянно вносящий коррективы в историю.

На разных этапах древности китайцами было сделано множество важнейших естественнонаучных и технических открытий, имевших для своего времени общемировое значение. Среди них можно упомянуть вычисление движения светил и комет, составление медицинских энциклопедий, изобретение компаса и сейсмографа. К глубокой старине восходит и зарождение мифологических представлений, устных народных преданий, передававшихся из поколения в поколение и записанных много позже в книгах.

В 1-м тыс. до н. э. сформировались основные философские школы и учения, касающиеся проблем жизни человека и Вселенной, расцвела поэзия, сложились свои неповторимые поэтические и художественные приемы, устойчивые образы и традиции архитектуры, скульптуры, живописи, камнерезного, гончарного и ювелирного дела.

Уже во 2-м тыс. до н. э. в Китае возникла иероглифическая письменность, воспринятая впоследствии соседними народами. В это же время в долинах больших рек выросли и первые города, при строительстве которых применялись точно установленные градостроительные приемы и методы сооружения зданий. Естественно, что близлежащие страны, цивилизация которых развивалась несколько более медленными темпами, впитали в себя многие достижения, зародившиеся в Китае, — планировку городов, основные философские учения, приемы живописи и каллиграфии. В свою очередь уже в древности китайской культурой было много воспринято от других стран, таких, например, как Индия и Иран.

Как и во всех государствах Древнего мира, ведущими видами искусства в Китае были зодчество и сопровождающий жизнь и смерть человека обширный круг изделий декоративно-прикладного искусства. Древний Китай не создал таких грандиозных и устремленных ввысь архитектурных сооружений, какими были египетские пирамиды и зиккураты Передней Азии. Но его дворцовые и храмовые ансамбли, выстроенные из дерева, были не менее обширными по своей протяженности, не менее торжественными и красочными. Уже на очень ранних этапах зодчие Китая овладели секретом искусного соединения своих зданий с окружающим миром. Они научились подчеркивать красоту рукотворных форм включением их в формы природные. Именно в умении выбрать наиболее красивое и живописное место для здания и заключался главный секрет поэтического впечатления, которое производили китайские дворцы и храмы. Китайские архитекторы тонко учитывали особенности ландшафта своей огромной и разнообразной по рельефу гористой страны. Они строили свои ансамбли с таким расчетом, чтобы каждое сооружение архитектуры смотрелось не изолированно, а вовлечено в жизнь пространства, чтобы леса и отдаленные вершины гор казались частью их архитектурного замысла и чтобы на каждом повороте дороги, на каждом марше лестницы перед взором человека открывались новые виды, поражающие его красотой и неожиданностью решений.

Такое архитектурное мышление сложилось в Китае не случайно. Оно связано со многими особенностями древнекитайского миропонимания. Как и в любой стране, в Китае люди очень рано начали наблюдать за изменениями, происходящими в природе. Но в этой стране густых лесов, таинственных гор и туманных ущелий, обширных долин и бурных неверных

рек, внезапно низвергающихся потоками и уничтожающих плоды людских усилий,— в стране, где над человеком извечно властвовала стихия засух и наводнений, природа превратилась в предмет особого почитания и поэтического поклонения. Это и наложило своеобразный отпечаток на сознание людей.

На очень ранней стадии в Китае вся человеческая жизнь стала соизмеряться с природой, через которую люди пытались осмыслить законы своего бытия. Поэтизация природы направила всю творческую деятельность человека и все виды его художественной деятельности как бы по единому руслу. В узорах прикладного искусства, в орнаментальных мотивах тканей и зодчества, в оформлении погребений отразилось то благоговейное чувство красоты мира, то ощущение взаимосвязанности с ним человека, которое впоследствии способствовало рождению первых в мире образцов пейзажной живописи. Но хотя пейзажные картины возникли позднее, только в эпоху средневековья, уже в глубокой древности китайские мастера научились выявлять и обыгрывать живописные качества самого природного материала, из которого создавали то или иное произведение искусства. Они использовали игру его цветов, пятен, различие фактур, шероховатость или гладкость поверхности. Предметы из резного камня, сосуды из глины, изделия из дерева и металла, выполненные в Древнем Китае, отличались всегда не только красотой форм, но и живой, подвижной жизнью узора, выявленного в их структуре, грацией ритмических сочетаний, осязаемой прелестью поверхности.

История Древнего Китая богата событиями. Огромный и неоднородный древний этап разделяется историками на несколько отрезков — важнейших вех — в развитии культуры одной из древнейших цивилизаций мира: от зарождения первобытнообщинного строя до возникновения классов и сложения государства во 2-м тыс. до н. э., от образования многих мелких царств в 1-м тыс. до н. э. до формирования крупных рабовладельческих империй в 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Непрерывность развития очага китайской культуры — одна из важных особенностей истории Китая. И действительно, развитие китайской художественной жизни шло безостановочно. Оно не было пресечено на рубеже древности и средневековья, как это было в древних государствах Передней Азии. И хотя искусство феодальной эпохи, пришедшее на смену древнему, во многом от него отличалось, переход к средневековью не со-

провождался утратой достижений предшествующей поры. Произведения литературы и искусства древности как бы продолжали нести свою эстафету от поколения к поколению сквозь века.

Очень важную роль в передаче потомкам древних знаний и культурного опыта сыграло единство письменного языка. Уже в древности китайцы вели непрерывные поиски усовершенствования письменных средств. Если в начале 2 тыс. до н. э. записи делались на костях животных и на стенках бронзовых сосудов, где знаки закреплялись путем выжигания и плавки, то в начале 1-го тыс. до. н. э. их сменили бамбуковые пластинки, на которых письмена выводили острием палочки, окрашенной лаком. Но подобные бамбуковые «книги» были тяжелыми и громоздкими. Труд только одного ученого мог занимать несколько повозок. Поэтому уже в 1-м тыс. до. н. э. дерево сменил шелк. На нем писались важнейшие тексты, рисовались картины. Не случайно римляне назвали Китай «страной шелка». Но и отчасти на смену драгоценному шелку в 1—2 вв. н. э. пришла более дешевая и удобная для повседневных записей бумага. С изобретением бумаги в жизни китайского народа связаны важные сдвиги. Благодаря бумаге поэты, философы, зодчие и каллиграфы смогли широко передавать своим потомкам веками накопленный опыт. Тушь и кисть, сменившие бамбуковые палочки, также прочно вошли в обиход литераторов и каллиграфов, стали достоянием других народов, а китайская письменность надолго закрепилась как средство дипломатического, научного и духовного общения между разными странами Дальнего Востока.

Таким образом, в Древнем Китае накопились богатые и стойкие традиции в разных областях культурной жизни. Какое бы явление китайской средневековой культуры мы ни взяли, нам обязательно придется исследовать его первоистоки. Настоящее Китая нельзя понять без знания самых отдаленных от нас эпох. Древний период заложил фундамент всему зданию последующей культуры Китая.

Древнейший период развития китайского искусства (5—3-е тыс. до н. э.)

Древнейшая культура, зародившаяся на территории Китая в эпоху неолита (5—3 тыс. до н. э.),— это по существу еще только начало, преддверье собственно китайского художественного мышления. Неолитические памятники Китая имеют больше объединяющих черт с близкими памятниками других стран, чем черт, их разъединяющих. Однако на этом раннем этапе начинают складываться и особенности собственной духовной культуры китайского народа. Характерные черты ее ярче всего проявляются в орнаментации предметов ремесла, отчетливее всего отразивших местные религиозно-магические представления. Для того чтобы проникнуть в смысл этих представлений, необходимо представить себе хотя бы в самых общих чертах, как жили люди Китая в те отдаленные времена.

Долгое время об этом ничего не было известно. Восстановить образ жизни древнейших обитателей Китая удалось на очень позднем и уже приближенном к нам этапе. Лишь в 1921 году впервые на земле Китая была обнаружена культура неолитической расписной керамики, и только в 1954—1956 годах недалеко от города Сиань у деревни Баньпо было раскопано поселение, позволившее узнать о занятиях и культурном уровне неолитической общины.

Земледельческие племена, заселившие в древности плодородные долины больших рек Янцзы, Хуанхэ и ее притока Вэйхэ, жили в небольших, обнесенных валом и рвом поселениях, в круглых и квадратных в основании, углубленных в землю хижинах, стены которых составляли вертикально поставленные шесты, покрытые соломой и тростником, обмазанные глиной. А рядом с домами были оборудованы печи для обжига посуды. Посреди хижины находился очаг для приготовления пищи. Центр поселения занимало обширное здание культового назначения. Все это показывает, что заселившие территорию Китая земледельческие племена находились на достаточно высоком уровне развития. Они умели возделывать поля, занимались разведением домашних животных, главным образом свиней и собак, ловили костяны-

ми крючками рыбу, охотились на оленей, тапиров и других зверей. Ими был уже накоплен опыт борьбы с наводнениями и засухой, сделан ряд важных наблюдений над стихийными проявлениями природы, движением светил, сменами сезонов. Вместе с необходимостью фиксировать эти наблюдения сложился и условный язык орнамента, отразивший представления о силах природы, земли и неба, о планетах, горах и морях, о соотношении света и тьмы, покоя и движения.

Как и в других древнейших странах, в Китае круг основных забот земледельцев ярче всего отразился в тех предметах, которые употреблялись человеком в его повседневной жизни,— то есть в гончарных изделиях, которые археологи обнаружили в самых разных провинциях. Древнейшая расписная керамика Китая, искусно вылепленная как от руки, так и с помощью гончарного круга, оказалась не только многообразной по своим формам. Она поразила людей мастерством своего изготовления, тонкостью и ровностью черепка, красотой расцветки — от густо-красной и коричнево-лиловой до лимонно-желтых тонов.

В процессе долгой истории сложились основные типы неолитической керамики Китая, которую ученые назвали по местам первых находок.



Расписной керамический сосуд
Яншао.
3—2 тыс. до н. э.



Расписной керамический сосуд
Яншао.
Ок. 2000 г. до н. э.

Наиболее ранняя расписная керамика (5—3-е тыс. до н. э.) получила общее название Яншао, по месту раскопок, произведенных в деревне провинции Хэнань. Более поздние сосуды (3-е—начало 2-го тыс. до н. э.), черные, гладкие и блестящие, лишенные росписи и выполненные более совершенным способом обжига в закрытых печах в форме треножников, бокалов, кубков, кружек и котелков, были названы Луншань.

Сосуды Яншао относятся к лучшим образцам неолитического искусства. Мастера, их изготовлявшие, из века в век совершенствовали свои навыки. Яншаосцы научились расписывать посуду до обжига, поэтому нанесенные ими узоры закреплялись навсегда и не могли стереться или осыпаться. Вылепленные на первых этапах от руки из грубой глины, а потом из хорошо промятой массы с помощью поворотного круга, сосуды постепенно увеличивались в размерах, приобретая благородную ясность очертаний. Особые свойства им придали лощение кабаньим зубом и обжиг при высокой, свыше 1000°, температуре. Благодаря им гончарные изделия становились прочными и блестящими. В их сложных геометрических и зооморфных

Расписное керамическое блюдо с изображением рыб и человеческого лица. *3-е тыс. до н. э.*



узорах отразились опыт и мудрость многих поколений, проявился высокий артистизм. Разнообразные по форме и размерам блюда, чаши, амфоры и кувшины предназначались не только для узкобытовых нужд, но и служили урнами при погребении, в них наливали жертвенное вино и масло. В остродонных сосудах хранили зерно, ими черпали воду из источников. Маленькие ручки по обеим их сторонам, сквозь которые продевалась веревка, были сделаны с учетом центра тяжести сосудов. Для людей того времени все эти предметы были не только утилитарными. Переходя из рук в руки, переносясь в новые места, они становились средством культурного общения, своеобразными сводами знаний. Люди читали по ним в те поры как по книгам. Это определило особенности композиции и ритма их орнамента, характер рисунка. Изделиям каждого из яншаоских поселений были присущи свои излюбленные магические мотивы, заклинающие силы природы. Сосуды Баньпо часто украшали рыбы и олени, сосуды Мяодигоу — ящерицы и черепахи, изделия Хуасянь — птицы. Однако вместе с накоплением наблюдений над стихиями и стремлением запечатлеть



Керамические сосуды Луншань.
2-е тыс. до н. э.

такие общие понятия, как гроза, гром, вода, ветер, луна и звезды, появились узоры нового типа. При сравнении ранних и поздних гончарных изделий видно, как геометрические мотивы постепенно становятся в них преобладающими, подчиняющими себе зооморфные и растительные мотивы. Если присмотреться к яншаоским сосудам 3-го тыс. до н. э., видно, как сложно и причудливо в них сплетены ромбовидные узоры и треугольники, зигзаги, спирали и круги, волнистые и вихревые линии, как умело объединяет их мастер с формой, выделяя «плечи» сосуда, подчеркивая его структуру.

При всем сходстве керамики Яншао с неолитической керамикой других народов в ней выделяются признаки, связывающие язык ее образов с образами последующих времен. Условные геометрические знаки, типичные для неолита, породили и ряд столь же условных знаков древнекитайской пиктографии. В круге узорных линий, выявляющих плавные формы сосудов, можно проследить повторы мотивов — обозначений сил природы, властвующей над человеком. В серповидных знаках, треугольниках и кругах, вихревых и волнистых линиях и зигзагах легко угадываются выраженные

впоследствии языком иероглифов начертания луны, гор, солнца, воды и молний.

Лишенные узоров сосуды Луншань протянули к будущему уже другие нити. Их формы — трехногие «ли» или округлые кувшины «ху» с высоким горлом — сохранялись в течение многих последующих веков. Можно сказать, что от древнейших времен пошла и традиция отношения к обрабатываемому материалу — стремление подчеркнуть его пластические свойства, его мягкость и красоту. В древнейшем искусстве Китая выявились такие качества, которые свидетельствовали о сильном творческом духе и творческих началах, воплотившихся в изделиях художественного ремесла.

Искусство Китая 2-го тыс. до н. э.—3 в. до н. э.

Творческая жизнь Китая стала активнее и сложнее уже ко 2 тыс. до н. э. В это время на китайской земле возникло первое рабовладельческое государство Шан (или Инь), названное так по имени племен, заселявших долину реки Хуанхэ в 16—12 вв. до н. э. На этом этапе произошли многие изменения, бывшие для того времени целыми переворотами в человеческом сознании. Возникли первые города, были изобретены письменность, техника бронзового литья, сложнее и конкретнее стали мифологические представления о мире.

Остатки столиц Шанского царства, обнаруженные в провинции Хэнань, близ городов Аньяна, Яньши и Чжэньчжоу, показывают, насколько сильно изменился облик поселений. Ранние китайские города имели правильную, геометрически четкую планировку и были разбиты на ряд кварталов, куда

входили дворцы правителей, храмы, жилища простых людей и мастерские ремесленников. По большей части города окружались глинобитной стеной, защищавшей как от вражеских набегов, так и от наводнений. Стена столицы в Чжэньчжоу представляла собой мощное сооружение, толщиной в 6 метров и длиной в 2 километра по одной из сторон. Одна только центральная площадь расположенного близ Аньяна «Великого города Шан» составляла 6 кв. километров. Дворец правителя располагался на главной магистрали и выделялся среди других построек своими размерами. Он возвышался на невысокой прямоугольной платформе из плотно утрамбованной глины, крыша его опиралась на ряды деревянных колонн, базами которых служили бронзовые диски. Все это отражало важные изменения в социальной и художественной жизни древнекитайского общества.

Бытие мертвых в загробном мире в те времена казалось людям не менее важным, чем жизнь живых людей. Древние китайцы верили, что благополучие их жизни полностью зависит от покровительства умерших предков, которые отождествлялись со зверем, родоначальником и покровителем рода — тотемом. Дух предков должен был заботиться о потомках, а для этого ему нужно было служить, чтобы душа ни в чем не нуждалась. Культ предков начиная с периода Шан и на многие века стал важнейшим в Китае. Погребальные обряды приобрели особую пышность, а украшению гробниц стал придаваться необыкновенно важный смысл.

Захоронения правителей «Великого города Шан» включали в себя центральную камеру, вырытую на глубине около 10 метров и занимающую площадь в 400—500 кв. метров. Двойной саркофаг расписывался красками, инкрустировался перламутром. В погребение клали драгоценные предметы из резного нефрита, белой керамики, золота, яшмы, а также бронзовые узорчатые мечи и все предметы, необходимые в загробной жизни, уподобленной жизни живых.

Тщательно укрытые от врагов входы охранялись приземистыми каменными фигурами полулюдей-полухищников с огромной оскаленной зубастой пастью. Считалось, что каждый предмет в погребении выполняет свое магическое назначение — отпугивать злых и привлекать добрых духов, посылать людям хорошие урожаи, охранять их посевы от засухи и наводнений, посылать в нужное время дожди.

В погребениях обнаружено множество великолепных бронзовых сосудов, которые служили для обрядов и

жертвенных возлияний духам природы и духам предков. Теперь уже не глиняная утварь, а именно бронзовые изделия отражали в своих сложных и причудливых узорах и письменах все представления о действительности. О том, какой важный смысл придавался этим бронзовым предметам, свидетельствует обилие бронзолитейных мастерских в шанских городах. Жители царства Шан в совершенстве владели техникой бронзового литья. Тщательно очищая руду от примесей, они плавили ее вместе с оловом в толстостенных керамических тигелях [1], а горячий металл выливали в двойные огнеупорные формы с отверстиями. Расплавленная бронза заполняла место восковой модели, помещенной внутри формы, даже тончайшие ее узоры были изнутри оттиснуты на стенках этой формы. Готовое изделие подвергалось сравнительно небольшой доработке и шлифованию.

Древнекитайская бронза так необычна по своим размерам, узорам и очертаниям, что ее невозможно спутать с изделиями других стран. Огромные, почти метровые чаны, достигающие веса 600 килограммов, обрабатывались с такой же тщательностью, как и маленькие, всего в несколько



Ритуальный бронзовый сосуд типа юй.
Конец 12 — начало 11 в. до н. э.

---

[1] Тигель — сосуд (горшок) для плавки или нагрева различных материалов.



Ритуальный бронзовый сосуд типа дин.
Ок. 1300—1028 гг. до н. э.

сантиметров. Геометрический орнамент отличался большой графической тонкостью, сложностью, разнообразием ритмических сочетаний. Выполненные в бронзе сосуды обычно покрывались целиком легкой линейной гравировкой, подчас почти неприметной. Фоном служил меандр — орнамент из непрерывной кривой или ломанной под прямым углом линии, образующей ряд спиралей, символизирующих гром и облака. На фоне этой углубленной гравировки как бы вырастали новые узоры, сделанные уже в высоком, выпуклом рельефе. Ручки, крышки, углы сосудов имели также сложные выпуклые выступы, из которых порой произрастали новые ответвления. Весь этот узор настолько многослоен, что поверхность бронзовых изделий словно оживлена беспрерывным движением вылезающих отовсюду звериных голов. Связанные с тотемистическими верованиями, пышными обрядами заклинания природных стихий и молений об урожае бронзовые сосуды Китая отразили все богатство фантастических представлений о мире.

Древние китайцы обожествляли облака, дождь, ветер, горы, моря и реки, птиц и рыб. Поэтому характерные для гончарных изделий эпохи неолита узоры со временем усложнились, вплелись в более сложную систему орна-

мента. Важнейшими составными частями этого орнамента стали уже не знаки солнца, луны, ветра и молний, а «представители» стихии неба и воды — птица и дракон, посылающий на землю дожди, цикада, предвещающая урожай, бык и баран, сулящие людям сытость и богатство. Подчас изображенные звери приобретали собирательный облик, составленный из черт важнейших животных — защитников и охранителей: тигра, барана, дракона. Такова чаще всего встречающаяся среди узоров маска фантастического пучеглазого зверя «тао-те». Иногда сосуды и сами принимали форму зверей и птиц, оберегающих жизнь человека,— совы, тапира, тигра, но и тогда вся их поверхность заполнялась выступами и узорами, не оставляющими пустых мест. Сосуды-охранители делались уже не гладкими и плавными по формам. Они словно ощетинивались колючками, наставляли на врагов крутые завитки рогов, покрывались острыми плавниками и чешуей рыб. Их ритмы отразили и новые представления об упорядоченности мира. Разделенные узорчатыми ребрами, ясно определяющими четыре стороны света, сосуды в верхней и нижней частях включали в себя изображения, сопоставляющиеся с важнейшими стихиями неба, земли и пятью первоэлементами мира — водой, землей,



Ритуальный бронзовый сосуд типа гуан.
12 в. до н. э.



Ритуальный бронзовый сосуд типа ху.
Ок. 8 в. до н. э.

деревом, огнем и металлом. Эти представления о миропорядке, зародившиеся во 2-м тыс. до н. э., определили специфику изобразительного языка искусства Китая многих последующих периодов.

К концу 2-го тыс. до н. э. на территории Китая сложился ряд самостоятельных государств, борющихся между собой. Наиболее сильным из них было Чжоу. Длительный и неоднородный этап, условно названный Чжоу, растянувшийся во времени с 11 по 3 вв. до н. э., принес много преобразований в искусство и литературу. В этот период был создан первый сборник стихов — «Шицзин» («Книга песен»), где содержалось 305 обрядовых и застольных народных песен. Появился трактат по архитектуре Чжоу-ли, где были собраны и изложены основные правила планировки городов, с их дворцами и широкими магистралями в 9 колесниц каждая.

Однако самые значительные сдвиги в культурной жизни страны произошли в середине 1 тыс. до н. э., в течение периода, вошедшего в историю под названием Чжаньго — «Воюющие царства» (5—3 вв. до н. э.),— времени, когда государство Чжоу утратило свое единство. Огромную роль в подъеме экономики страны этого времени сыграло открытие месторождений меди и железа. Замена каменных

орудий железными открыла гораздо большие возможности для развития земледелия. Усовершенствовались ирригационные сооружения, улучшилась обработка почвы, появились в обращении монеты и развились новые ремесла. В это время в Китае не только разрослись старые города, но и выросли новые. Между ними возникла оживленная торговля, которая наладилась благодаря целой сети каналов, прорытых между столицами разных царств. Города Китая стали центрами не только торговли, но и знаний. В них стекались образованные люди того времени. Именно в середине 1-го тыс. до н. э. древними учеными начали обобщаться первые сведения, почерпнутые из многовекового опыта наблюдений над природой. В 7 в. до н. э. был создан первый китайский лунно-солнечный календарь, а в 4 в. до н. э. был составлен и звездный каталог. Расширились биологические знания, сведения о растениях и животных. Конечно, все познания этого времени теснейшим образом переплетались с магией, мифологией, фантастикой, верой в чудеса и духов природы, но в то же время они являлись и двигателями живой мысли.

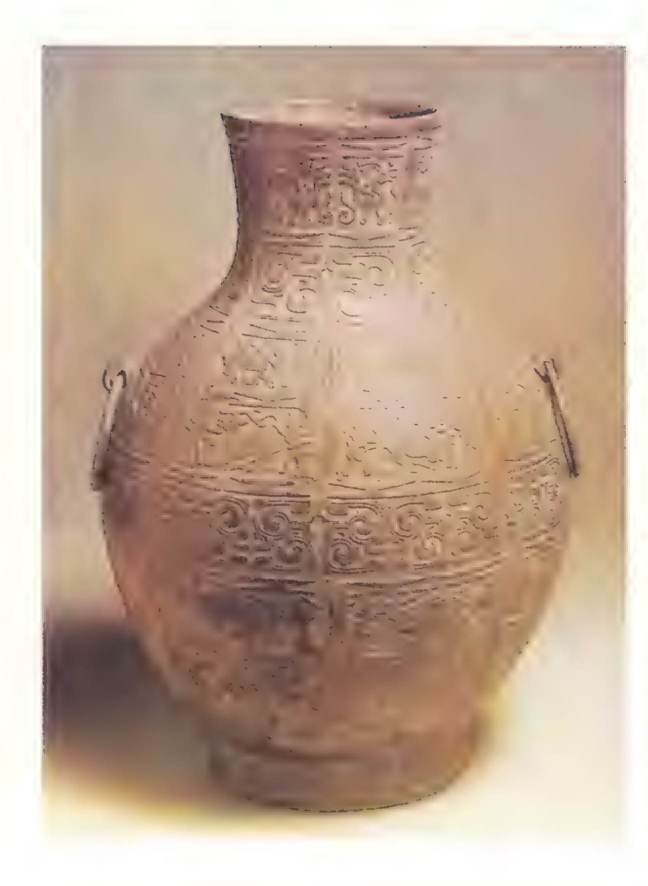
Следом за ростом познаний о природе и Вселенной возникла потребность и в их философском осмыслении. Середина 1-го тыс. до н. э. весьма богата философскими исследованиями, касающимися вопросов соотношения жизни природы и человеческого общества. Древнейшими из учений оказались конфуцианство и даосизм. Они настолько вошли в жизнь Китая, что, несмотря на все перемены, пронесли свои идеи вплоть до позднего средневековья. Каждое из них охватывало свою сферу проблем. Конфуцианство стремилось к обоснованию существующих общественных отношений и установленных в государстве порядков. С этой целью оно проповедовало обращение к «золотым временам» древности с ее обычаями подчинения детей родителям, младших старшим, подданных государю. Государство, по учению Конфуция, основателя школы,— большая семья, возглавляемая государем — отцом народа. Сын никогда не поднимется против родителей. Опираясь на культ предков, конфуцианство разработало целую систему правил для всех проявлений человеческой жизни. Оно регламентировало все области быта и культуры, создало бесчисленные церемонии, ритуалы вежливости, а также множество законов в области образования, изучения истории, музыки, поэзии и живописи.

В отличие от конфуцианства, даосизм больше всего уделял внимания законам, господствующим в природе.

Главное место в его учении занимала теория о «дао» — «пути», или вечной изменчивости мира и естественности совершаемых на земле и на небе процессов. Основатель школы Лао-цзы считал, что гармоническое равновесие мира основано на взаимодействии двух противоположных начал — мужского «ян» и женского «инь», то есть на гармонии и противоборстве света и тьмы, активных и пассивных сил. Основой человеческого поведения Лао-цзы признавал лишь следование естественным законам природы, ибо, по его мысли, тот «кто нарушает законы дао, погибнет раньше времени». «Высшая добродетель подобна воде. Вода приносит пользу всем существам и не борется» — другое изречение философа, подтверждающее ту же идею.

Даосизм, подобно конфуцианству, оказал огромное влияние на развитие литературы и искусства, взглядов на действительность. Но в отличие от конфуцианства, он обобщил зародившиеся ранее принципы отношения человека к природе — его властительнице, придав им новый, поэтический смысл. Этот опоэтизированный подход к миру ярко проявился во всех областях дальнейшей художественной жизни Китая.

В середине 1-го тыс. до н. э. в китайском искусстве создался свой мир новых сюжетов и образов. В эту



Бронзовый кувшин
с изображением охотничьих сцен.
5—4 вв. до н. э.

Бронзовое зеркало,
инкрустированное золотом.
5—4 вв. до н. э.



16

эпоху как бы закладывается основной фундамент китайской культуры. Развиваются принципы регулярного градостроительства, широко входят в жизнь шелкоткачество и производство лаковых изделий, появляются первые произведения живописи. Вместе с рождением новых видов искусства упростились и формы бронзовых сосудов, которые перестали быть главными и единственными участниками торжественных церемоний. Уже в 9—8 вв. до н. э. они стали более спокойными, обтекаемыми и целесообразными. К середине 1-го тыс. до н. э. этот процесс стал еще более зримым. На смену сложному рельефному орнаменту пришли изображения охотничьих сцен, подчас выполненные в новой технике инкрустации

цветными металлами. Этим сосудам были чужды массивность и тяжеловесность. Даже при значительных размерах они производят впечатление легкости, стенки их очень тонки, пропорции вытянуты. Нередко сосуды выплавляли не монолитными, а паяли отдельные части оловом. Надписи, появившиеся еще в период Шан, уже перестали выполнять вместе с сосудом, а стали гравировать отдельно.

Образцом бронзы периода Чжаньго является кувшин «ху», гладкий и стройный, снабженный двумя подвесными ручками. Весь этот сосуд от горла до основания заполнен гравированным орнаментом. Узор по-прежнему располагается по его поверхности горизонтальными полосами, а по вертикали разделен швами, но уже не акцентированными, а ложащимися тонкими графическими линиями. Новые черты получил и характер узора, включающего сцены охоты, борьбы зверей. На одних поясах изображены охотники с мечами и луками, нападающие на диких, яростно отбивающихся животных, на других — птицы, пожирающие змей или сражающиеся друг с другом фантастические крылатые чудовища. В этих динамичных изображениях все время переплетаются фантастические, идущие издревле мотивы и живые сцены, связанные с непосредственной наблюдательностью



Лаковая шкатулка.
5—4 вв. до н. э.

Бронзовый светильник в форме тапира.
4 в. до н. э.



натуры. Зверь здесь — уже не только объект поклонения, он как бы вовлекается в сферу человеческой жизни. И еще одно новшество можно наблюдать в узорах бронзовых сосудов периода Чжаньго. В них значительное место начинает уделяться человеку.

Наряду с бронзовыми сосудами разного типа и назначения появилось и множество других изысканных предметов, предназначенных для бытовых и культурных нужд знати. Это круглые бронзовые зеркала, гладко отполированные с лицевой стороны и инкрустированные серебром и золотом с оборотной; украшенные лаковой росписью музыкальные инструменты и мебель; яркая расписная лаковая утварь; предметы из резного дерева и камня. Изящные по

форме лаковые подносы, подставки, чаши, вазы и туалетные коробки богаты и ярки по красочному сочетанию и покрыты удивительным по своей тонкости орнаментом. Сложная и трудоемкая техника изготовления лаковых изделий в период Чжаньго достаточно высока. На деревянную, кожаную или холщовую основу наносили несколько слоев лака, то есть окрашенного сока лакового дерева. Получались легкие, блестящие, не боящиеся воды предметы. В тех случаях, когда предметы делались из ткани, вначале изготовляли деревянную модель, которую, после многократного покрытия тканевой основы лаком, удаляли. Образцом подобной техники является лаковая туалетная шкатулка, найденная при раскопках близ Чанша. Очень легкая, с тонкими стенками, покрытыми, как и большинство изделий этого времени, черным, красным и белым лаком, шкатулка заполнена узором, изображающим различные бытовые сцены, колесницы, беседующих людей. Иной характер узора на лаковом блюде, также обнаруженном близ Чанша. В тонких графических линиях выражено более свободное ощущение пространства, воспринимаемого как стихия неба. Другими, сравнительно с прошлым, стали принципы орнамента, отличающегося значительно большей легкостью и стремительностью. По росписям, нанесенным цветными и черными узорами на красные или черные фоны лаковых изделий, видно, как изменились ритмы рисунка, а излюбленным мотивом стали птицы или вихревые завитки гонимых по небу облаков.

От периода Чжаньго дошло и множество небольших ритуальных фигурок животных, употреблявшихся в качестве сосудов или светильников при церемониях жертвоприношения духам предков. Примером подобной бронзовой пластики служит светильник, изображающий тапира, оседланного всадником. Как и в иньских сосудах, художник создал образ связанного с религиозно-символическими представлениями зверя. Но несмотря на то, что облик его фантастичен, а тело покрыто орнаментальным узором, в нем ощутимы гораздо большая свобода, мягкость и пластичность. Это уже не только символ. В нем видны черты живого существа.

Для живописи, выделившейся к этому времени в самостоятельный вид искусства, впервые используется шелковая ткань. Она служит материалом для самой ранней, обнаруженной в погребении знатной женщины близ города Чанша, картины, на которой как символ борьбы жизни и смерти изображены летающие над женской фигурой дракон и феникс.

Искусство Китая (3 в. до н. э.—3 в. н. э.)

Своего наивысшего подъема архитектура и искусство Древнего Китая достигли в 3 в. до н. э.— 3 в. н. э. В это время разрозненные мелкие царства объединились в могущественную державу, во главе которой сперва стала династия Цинь (221—207 гг. до н. э.), а затем и династия Хань (206 г. до н. э.— 220 г. н. э.). После многолетних войн наступил период передышки, и была создана единая обширная империя. Стремление к укреплению нового централизованного государства повлекло за собой многие реформы. Страна была поделена на провинции, куда высшей властью направлялись столичные чиновники. Расширились города, умножилось их число, улучшились речные и сухопутные торговые пути. Было выстроено огромное количество новых дворцов и храмов, о численности которых говорят как археологические открытия, так и летописи, свидетельствующие, что в одной только циньской столице Сяньяне их было не менее 300. Удобству строительства и торговли способствовало установление единой для всей страны денежной единицы, единой меры длины и веса. Были также проведены и другие не менее важные общекультурные преобразования. Так, например, была упрощена и унифицирована иероглифическая письменность. Развитие получили математика и астрономия. До нас дошли не только имена, но и произведения таких основоположников китайской исторической науки, как Сыма Цянь, таких крупных поэтов, как Ян Сюн, Бань Гу и Цао Чжи. Особую роль в совершенствовании стиля и языка китайской поэзии сыграла основанная во времена ханьской династии музыкальная палата «Юэфу», занимавшаяся сбором народных песен и музыкальных произведений.

Во 2 в. до н. э. наладилась и караванная связь между Китаем и Средней Азией. Так называемый «Великий шелковый путь» впервые проложил дорогу на Запад, что также способствовало расширению знаний о мире и обогатило китайскую мифологию новыми, зачастую фантастическими представлениями об обитателях дальних стран.

Ряд важных изменений совершился

и в идеологических учениях. Опорой и поддержкой Ханьской империи стало конфуцианство, которое раньше было идеологией родовой знати, а теперь превратилось в официальное государственное учение. Конфуцианство установило культ императора, сопоставив его власть с властью неба, и по-новому перетолковало китайские мифы древности. Культ предков — родоначальников династии — приобрел особую важность. На первый план выдвинулись скульптура, рельеф и живопись, участвующие в оформлении царских погребений и погребений знати.

Значительное внимание уделялось также красоте и упорядоченности китайских столиц, обороне государства. Времени объединения страны соответствует и создание наиболее грандиозных монументальных памятников древнего китайского зодчества. Самое крупное сооружение Китая конца 4—3 в. до н. э.— Великая китайская стена, отгородив северную часть страны от набегов кочевников, как бы олицетворила своим дерзновенным замыслом мощь утверждающей себя централизованной державы. Достигающая в высоту 10 метров и в ширину 5—8 метров, она представляла собой одновременно и суровую глинобитную крепость с множеством сигнальных башен (на которых в тревожные моменты зажигались огни), и дорогу, протянувшуюся по уступам труднопроходимых горных хребтов. Если учесть, что уже на раннем этапе строительства протяженность Великой китайской стены достигала 750 километров, а в дальнейшем превысила 3000 километров, то можно понять, какое значение имела ее почти немыслимая по тем временам протяженность.

Стенами в периоды Цинь и Хань обносились также и города. Четкость прямоугольного плана характеризует структуру столиц государства — Лояна и Чанъаня, которые возводились как крепости, обведенные рвами, имеющие ряд ворот и высоких дозорных башен. Внутри стен города пересекались прямыми как стрелы магистралями. На главной оси размещались крупные дворцовые комплексы. Летописи сообщают, что

Великая китайская стена.
Начата в 4—3 вв. до н. э.



Въезд в усадьбу.
Рельеф на камне из погребения в провинции Сычуань.
1—2 вв. н. э.



Расписная керамическая модель трехэтажного дома.
Первые века н. э.

дворец Эфангун в Сяньяне простирался более чем на 10 километров по берегу реки Вэйхэ, а дворец Вэйангун в Чанъане (столице Ханьской империи) занимал по периметру 11 километров и состоял из 43 зданий. Основным строительным материалом в это время по-прежнему служило дерево, но крыши уже делались из черепичных желобов, украшенных на концах рельефными изображениями зверей-охранителей. Тяжелые и массивные, они опирались на балки и колонны, капителями которым служили узорные кронштейны — доугуны, облегчающие вес и давление кровли. Дворцы циньских и ханьских правителей, возведенные на платформах и окруженные садами из редких пород деревьев, поражали своей многоцветностью и роскошью отделки. Они строились из различных пород ценного дерева. Внутренние покои украшались стенными росписями и пропитывались



ароматическими благовониями, каменные полы инкрустировались драгоценными самоцветами. О конструкции и размерах домов городской знати и дозорных башен позволяют судить глиняные модели, обнаруженные в погребениях. В них встречаются типы многоярусных стройных башен, двух- и трехэтажных домов с крытыми воротами и угловыми башенками, замкнутым стенами двором. Широкие четырехскатные крыши подобных домов обычно были прямыми, но к концу периода Хань их тяжелые концы стали слегка приподниматься по углам кверху, что придавало им красоту и внешнюю легкость, уподобляя их «крыльям летящей птицы». План богатых усадеб повторял в миниатюре очертание дворца и всей столицы. Замкнутые в прямоугольник стен с большими крытыми воротами, ориентированные фасадами на юг, они обычно состояли из ряда одноэтажных построек, обращенных окнами в глубь двора, разделенного посредине стеной и дверью на две части — жилую и хозяйственную. Такая отчетливость и регулярность любого архитектурного комплекса, характерная еще для древних ансамблей, стала важнейшей особенностью всего китайского градостроительства последующих времен.

Такими же четкими по своему расположению и плану были и подземные каменные дворцы знати — их погребальные склепы. Поскольку ритуал погребения стал одним из важнейших священнодействий, покойник и после смерти окружался той же роскошью, теми же почестями и теми же оберегающими его предметами, что и



Каменный пилон
у входа в погребение.
Первые века н. э.

при жизни. Погребения составляли целые комплексы подземных комнат, ориентированных по сторонам света, благоприятному расположению ветров и небесных светил. К подземным сооружениям подводила наземная «аллея духов» — охранителей могилы, обрамленная с двух сторон статуями крылатых львов и каменными пилонами, обозначающими вход в могилу. Зачастую в комплекс входили и небольшие наземные святилища — цытаны. Внутрь погребения вели каменные двери, на которых изображались четыре сторожа сторон света: тигр — запада, феникс — юга, дракон — востока и черепаха — севера. Столбы и колонны поддерживали каменные своды, стены украшали росписи и рельефы мифологического содержания.

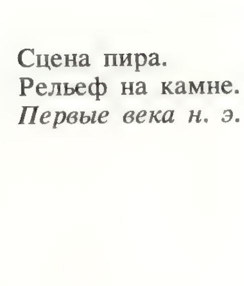
В погребениях обнаружено множество расписных глиняных моделей не только усадеб, но и разнообразных жилых интерьеров, поразительно точно выполненных и до мельчайших подробностей воспроизводящих ханьский быт. В них найдены бронзовые зеркала с разнообразными рельефными узорами (в их числе встречаются и узоры, дающие схематическое представление о структуре мироздания в том виде, как его понимали древние китайцы), курильницы в виде «райской» священной горы бессмертия





Курильница бронзовая
с позолотой
в виде священной горы
бессмертия Бошань.
1 в. до н. э.

Светильник бронзовый
золоченый
в виде девушки-служанки.
2 в. до н. э.



Сцена пира.
Рельеф на камне.
Первые века н. э.



Пахота.
Рельеф на камне.
2 в. н. э.

Бошань, светильники в виде животных или грациозных служанок, держащих в руке фонарь, бронзовые и глиняные сосуды, а также бронзовые и глиняные фигурки скачущих коней, музыкантов, слуг, танцовщиц. Полные живой непосредственности, меткой наблюдательности, а подчас и грации, эти фигурки, часто объединенные в жанровые многофигурные композиции, должны были сопровождать покойника в его второй, загробной жизни и обеспечить ему там все земные удобства. Рельефы на стенах цытанов и погребальных камер, с еще большей полнотой отражают представления древних китайцев о жизни, смерти и небесных светилах.

Длинные ленточные фризы, заполняющие стены от пола до самого





Колесница с акробатами и актерами.
Резное изображение на камне.
Первые века н. э.

потолка, а также рельефы на каменных или кирпичных плитах были не объемными, пластическими изображениями, а плоскими, как гравюра. Мир легенд, мифов и исторических назидательных сказаний впервые получил в ханьское время благодаря им такое широкое изобразительное выражение. Конфуцианские притчи и даосские легенды о зверях и духах,

населяющих стихии, дополнялись в рельефах реальной жанровой тематикой, повествующей о жизни знати.

В глубокой тьме подземных помещений на каменных дверях и сейчас можно увидеть тонко и четко вырезанные изображения чиновников в длинных халатах — стражей входа, призванных охранять могилу от злых духов, а на стенах — сцены пахоты, сулящие людям богатый урожай, летящих птиц, обряды и празднества. Наиболее богаты по содержанию рельефы провинций Шаньдун и Сычуань. Они ярко и многообразно повествуют об изменениях, происшедших в представлении древних китайцев периода Хань о миропорядке.

Лишь на несколько сантиметров выступающие над поверхностью каменных плит рельефные фризы погребения знатной семьи У в Шаньдуне повествовали о пиршествах во дворце богини Запада Си Ван-му, о приеме во дворце божества Востока Дун Ван-гуна, о сферах неба, земли и воды, а также о жизни созвездий и планет (всегда представленных в виде людей), о радугах, из которых духи молотками выколачивают гром. Природа показана как извечное противоборство «ян» и «инь» — стихий воды и воздуха, — фантазией древних китайцев олицетворенных в облике рыб и хвостатых драконов, мчащихся в клубах облаков.



Сосуд для вина типа ху.
Бронза с позолотой,
со вставками из серебра
и цветного стекла.
2 в. до н. э.



Легендарные
и мифологические сцены.
(Пир у богов
и извлечение священного
кувшина со дна реки.)
Гравированный рельеф
из погребения семьи У
в Шаньдуне.
2 в. н. э.

Назидательные сцены отличаются еще большей повествовательностью. Здесь представлены целые эпопеи, рассказывающие о сыновних добродетелях, покушении на императора Циньской империи, о верных женах, битвах и коварных врагах, об извлечении со дна реки кувшина, заполненного священными надписями, и т. д. Каждая сцена не случайно отделяется от другой вертикальной табличкой с поясняющей надписью. Ведь эти надписи, по сути, и расшифровывали загадочный смысл сюжетов, для следующих поколений уже утративших свою понятность. И в самом деле,

язык рельефов погребения семьи У весьма условен. Как боги, так и люди изображаются в одежде чиновников, испуг обозначается вздыбленными волосами, смирение — согнутой спиной. В изображении всех живых существ выработаны четкие каноны. Но вместе с тем при большой схематичности ханьских рельефов они необыкновенно выразительны и в каждом погребении неповторимы. Рельефы погребения семьи У легко отличить от рельефов Инаньского погребения, хотя они и расположены в одной провинции Шаньдун. В сценах обрядов, плясок, цирковых фокусов, воспроизведенных на стенах Инаньской гробницы, значительно больше стремительной силы, непосредственности в передаче движения, чем в рельефах Улянцы. В рельефах Сычуани ощутима еще бо́льшая изощренность изобразительных приемов. Горячие тонконогие кони, мчащие легкие колесницы, или сцены охоты на диких уток, включенные в общие композиции, вырезаны не только с редкостным знанием жизни, но и с непередаваемым изяществом и пластическим мастерством. В каждом погребении были канонизированы не только темы, но и ритмические приемы, помогающие усилить эмоциональное впечатление. Выразительной четкости линии в ханьское время придавался важный смысл. Считалось, что ее красота помогает выявить гармонию мира. Настенная живопись, обнаруженная в ряде ханьских погребений, по стилю очень близка рельефам.

Орнамент и узоры ритуальных предметов говорят о высоком уровне изделий ханьского художественного ремесла. В бронзовой и керамической утвари преобладает простота и ясность форм. В инкрустированных драгоценными камнями медных и бронзовых сосудах присутствует та же отчетливость ритмов, что и в рельефных композициях. Во всех областях художественного ремесла проявляются черты зрелости и завершенности, которые отличают национальные стилистические признаки последующих эпох развития китайского искусства.

Так, Древний период, завершившийся в Китае вместе с падением ханьского государства, сметенного восстанием рабов, положил начало длительной художественной традиции китайского искусства.

Научно-познавательное издание

ДЛЯ СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Дмитриева Нина Александровна
Виноградова Надежда Анатольевна

Искусство Древнего мира

Очерки

Ответственный редактор
А. А. Проворова

Художественный редактор
М. Д. Суховцева

Технический редактор
Г. Г. Седова

Корректор
Л. И. Дмитрюк

ИБ № 12347

Подписано к печати с готовых диапозитивов 12.01.89. Формат 84×90 1/16. Бум. высокохуд. ГДР. Шрифт таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,2. Усл. кр.-отт. 74,2. Уч.-изд. л. 12,1. Тираж 100 000 экз. (1-й завод 1—75 000 экз.). Заказ № 1278. Цена 3 р. Орденов Трудового Красного Знамени и Дружбы народов издательство «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103720, Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени ПО «Детская книга» Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 127018, Москва, Сущевский вал, 49.

Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А.

Д53 Искусство Древнего мира.—2-е изд.— М.: Дет. лит., 1989.—207 с.: фотоил.

ISBN 5—08—001979—6

Очерки о первобытном искусстве, искусстве Древнего Египта, Передней Азии, Древней Индии и Древнего Китая.

Д $\frac{4802050000—085}{М101(03)-89}$ Без объявл. **ББК 85** **7**

К ЧИТАТЕЛЯМ

Отзывы об этой книге
просим присылать по адресу:
125047, Москва, ул. Горького, 43.
Дом детской книги.

На шмуцтитулах:

Жираф. Наскальная роспись в Тассили.
Неолит. (с. 6)

Сцена охоты в Нильских зарослях.
Роспись гробницы в Фивах.
Конец 15 в. до н. э. (с. 24)

Восточная лестница ападаны (главного зала) дворцового комплекса в Персеполе с изображением воинов персидской гвардии.
Конец 6— начало 5 в. до н. э. (с. 82)

Статуи змеиного царя Нага и его жены Нагини.
Фасад пещерного храма в Аджанте.
6 в. н. э. (с. 146)

Сцены охоты на диких уток и сбора урожая.
Рельеф на керамической плите из погребения в провинции Сычуань.
Первые века н. э. (с. 172)

На обложке:

Поклонение солнцу.
Роспись гробницы Иринофера.
Новое царство.

Фрагмент наскальной росписи в Тассили.
Неолит.

3 р.



Издательство «Детская литература»